

FILIPPE MENDES NECKEL

**DIE LITERARISCHE ÜBERSETZUNG
APRESENTAÇÃO DA OBRA DE JIŘÍ LEVÝ ACOMPANHADA
DE UMA TRADUÇÃO COMENTADA**

Dissertação apresentada ao curso de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução.

Área de concentração: Teoria, história e crítica da tradução.

Orientador: Prof. Dr. Mauri Furlan

Florianópolis
2011

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária
da
Universidade Federal de Santa Catarina

N365d Neckel, Filipe Mendes

Die literarische Übersetzung [dissertação] : apresentação da obra de Jiri Levý acompanhada de uma tradução comentada / Filipe Mendes Neckel ; orientador, Mauri Furlan.
- Florianópolis, SC, 2011.
416 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós- Graduação em Estudos da Tradução.

Inclui referências

1. Berman, Antoine - Crítica e interpretação. 2. Levý, Jiri, 1926-1967 - Crítica e interpretação. 3. Tradução e interpretação. I. Furlan, Mauri. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. III. Título.

CDU 801=03

Filipe Mendes Neckel

DIE LITERARISCHE ÜBERSETZUNG
Apresentação da obra de Jiří Levý acompanhada
de uma tradução comentada

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de mestre em Estudos da Tradução, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução

Florianópolis, 01 julho de 2011

Prof^a. Dr^a Andréia Guerini
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Mauri Furlan
PRESIDENTE

Prof. Dr. Antônio Carlos Santos

Prof^a. Dr^a. Rosvitha Frisen Blume

Prof^a. Dr^a. Maria Lúcia Vasconcellos
SUPLENTE

Agradeço

À minha mãe, Neli e ao Evandro, pelo encorajamento e por toda ajuda oferecida para que eu pudesse trilhar este caminho. E à minha irmã, Livia, pelo amor incondicional e pelo carinho em todos os momentos deste percurso, sem vocês nada disse seria possível;

Ao meu pai, Élio e a todos os meus familiares, por sempre acreditarem em mim;

Ao professor Mauri Furlan, pelo incentivo e orientação;

À Capes, pela bolsa de estudos oferecida, dando-me maior tranquilidade no último ano do curso.

Ao Timóteo, pela amizade fraterna e por todo o auxílio em minha estada aqui;

À Raquel, querida amiga, pelas conversas, que me aliviaram o estresse do trabalho.

Aos meus amigos, por estarem sempre presentes, mesmo à distância;

Muito obrigado.

Resumo

Em virtude da relevância do texto *Umění překladu* (1963), de Jiří Levý, e da importância dos estudos realizados pelo teórico tcheco no que concerne à tradução, além da inexistência de traduções de sua obra para o português, o presente trabalho se dedica à apresentação da emblemática obra deste autor, em sua versão alemã *Die literarische Übersetzung* (1969), cujo texto foi revisado pelo autor, e da tradução comentada da mesma, elaborada como um instrumento de reflexão sobre questões de tradução, com base na perspectiva ética formulada por Antoine Berman, e, apoiada também nos pressupostos teóricos ligados à tradução de Friedrich Schleiermacher e Jiří Levý. Apesar de a obra de Levý tratar-se de um texto técnico-científico, cujo foco principal é a tradução literária, deliberadamente, foram utilizadas teorias que também voltam suas análises para este tipo textual, questionando, assim, a possibilidade destas teorias de serem aplicadas a outros materiais textuais, e ampliando, assim, seu escopo.

Palavras-chave: Estudos da Tradução; Tradução comentada; Antoine Berman; Jiří Levý.

Abstract

Due to the relevance of the text *Umění překladu* (1963), by Jiří Levý and the importance of the studies taken by the Czech theorist in what concerns translation, besides the inexistence of translations of his work into Portuguese, the present study is devoted to present the emblematic works of this author, in his German version *Die Literarische Übersetzung* (1969), whose text was revised by the author, and this annotated translation of it, was prepared as a tool for reflection on issues of translation, based on the ethical perspective formulated by Antoine Berman, and also supported by the theoretical assumptions related to the translation of Friedrich Schleiermacher and Jiří Levý. Although the work of Levý being a technical-scientific text, which main focus is the literary translation, deliberately, theories that were used also return their analysis for this text type, questioning, thus, the possibility of these theories being applied to other textual materials, and thus, widening its scope.

Key-Words: Translation Studies; Commented Translation; Antoine Berman; Jiří Levý.

Sumário

Introdução.....	12
1. Pressupostos Teóricos	18
1.1. Métodos de Tradução e o Tradutor	19
1.2. As Escolhas Do Tradutor.....	24
1.3. Tradução Ética e a Letra.....	29
1.4. Posição, Projeto e Horizonte	35
2. Momento Histórico e Apresentação	41
2.1 O Estruturalismo de Praga e sua influência em Levý..	41
2.2 O teórico da tradução Jiří Levý e sua influência	43
2.3 A Tradução literária, uma apresentação da obra	46
3. Da Tradução.....	62
3.1 Método e posição tradutiva	63
3.2 Projeto e Observações	68
3.3 Aplicando a Analítica	79
CONCLUSÃO.....	84
Referências Bibliográficas.....	87
Anexo.....	93

INTRODUÇÃO

Desde a Antiguidade Clássica a tradução está presente na cultura ocidental, auxiliando em seu desenvolvimento literário. Podemos conferir à tradução da *Odisséia* para o latim por Lívio Andrônico, 250 a.C., o atributo de primeira obra literária traduzida no Ocidente. A partir de então, os modelos gregos, assim como seus conceitos artísticos inspiraram toda literatura latina. Com estas primeiras práticas tradutórias, surgem também as primeiras reflexões relacionadas a esta atividade. Marco Tulio Cícero, em 46 a.C., é um dos primeiros teóricos a levantar questões acerca da tradução, sendo, pois, suas afirmações, resultado direto de sua prática.¹

Desde aquela época até nossa contemporaneidade, muito se tem escrito sobre tradução, e seus pressupostos teóricos se ampliaram, criando-se, assim, diversos ramos de pensamentos, e, com isso, conceitos conflitantes no que diz respeito à tradução, como por exemplo, aqueles ligados a teorias linguísticas e literárias. Para melhor se entender os aspectos e relações entre conceitos relevantes para a teoria da tradução e a prática tradutória propriamente dita, estudos de teorias são fundamentais, não só para o pesquisador ou docente em tradução, mas também para o próprio tradutor. Mas, apesar de os estudiosos terem consciência disto e utilizarem-se de teorias como base para suas críticas e trabalhos, discutindo em que momento e que conceitos foram utilizados em determinadas obras já traduzidas, raramente este processo – sobre quais bases teóricas foram utilizadas em seu trabalho – é realizado por tradutores, ou seja, estes não expõem seus modos de traduzir, ou por acreditarem que não seguem nenhuma teoria ou porque creem não precisar de nenhuma. Contudo é sempre interessante observar quando tradutores propriamente ditos relacionam seus processos tradutórios à determinada teoria de tradução ou expõem seus modos de pensar a tradução. Assim, insistir na formação teórica dos tradutores, mediante o conhecimento do pensamento de teóricos diversos, pode ser uma contribuição para que teoria e prática de tradução desenvolvam-se juntas nestas duas vias –

¹ Retirado do estudo histórico realizado pelo Prof. Dr. Mauri Furlan, publicado pela revista *Cadernos de Tradução*, números VIII, XII e XIII.

teoria e prática –, com o auxílio tanto do pesquisador em tradução quanto do tradutor.

Neste quadro, encontram-se tradutores que principiaram a produzir teorias a partir de sua prática tradutória, e pesquisadores que se puseram a traduzir levados por suas concepções de tradução. Um teórico da literatura e pesquisador em tradução a fazer história que merece ser visitada é o tcheco Jiří Levý, cuja obra *Umění Překladu*, de 1963, tomamos como objeto de nossa pesquisa e tradução comentada. Considerando a grande importância deste teórico da tradução, a inexistência de qualquer tradução de sua obra em língua portuguesa, e o desconhecimento bastante amplo de seu pensamento em nosso meio, definimos como um dos tópicos desta dissertação a apresentação do pensamento de Jiří Levý acerca da tradução, acompanhada de uma tradução comentada da primeira parte de sua obra supracitada. Observamos ainda, com relação à tradução desta obra, que, além do original em tcheco lançado em 1963, pouquíssimas traduções do livro de Levý foram publicadas, a saber, somente para o alemão em 1969, para o russo em 1974 e para o servo-croata em 1983.

Nesta obra, o teórico tcheco da tradução Jiří Levý introduz novas interpretações sobre o ato tradutório, o papel do tradutor, que, somando-se e confrontando-se às teorias e pesquisas então existentes, fazem com que a concepção da tradução seja repensada. Apesar de ter escrito sua obra teórica de maior fôlego em meados anos 60 do século passado, o valor de seu pensamento perdura, pois Levý, no dizer de seu tradutor ao alemão, Walter Schamschula, “superou a polarização convencional da obra de arte linguística em forma e conteúdo” (Levý, 1969:10), e “sua obra poderia criar uma ponte entre teoria e prática” (idem.), auxiliando tanto pesquisadores da tradução, quanto os tradutores preocupados em ampliar seus conhecimentos acerca da sua prática.

Nesta pesquisa, apresento, pois, os fundamentos teóricos da obra de Levý, a forma como seu pensamento pode ter influenciado outros movimentos tradutórios, principalmente entre seus pares da escola de Praga, e a relevância de sua obra para os Estudos da Tradução, disciplina fundamentada por James Holmes (1972), o qual estava familiarizado com a teoria de Levý. Realizei também a tradução, a partir do alemão

para o português, do primeiro volume de seu texto, *Die literarische Übersetzung – Theorie einer Kunstgattung* (1969). Apesar de o texto original não ter sido escrito em alemão, mas sim em tcheco, tal tradução pode receber o mesmo *status* de original, uma vez que Levý trabalhou consideravelmente na tradução ao lado de Walter Schamschula, adaptando o texto conforme as necessidades do leitor alemão, principalmente com relação às citações e exemplos.

A fim de corroborar meu posicionamento frente à tradução, busquei teorias que tratam a tradução não como uma simples transposição literal, tampouco como uma busca frenética por um sentido inerente ao texto, mas sim que compreendam o texto traduzido como uma forma da obra manifestar o mundo do autor além da própria cultura, dando voz ao posicionamento do tradutor ao (re)construir o texto alheio, e que reconheçam este como sendo tão responsável pelo avanço cultural, literário, histórico e social de seu meio quanto um autor original. A apresentação do posicionamento tradutório assumido, por mim, neste trabalho, bem como das relações que se estabeleceram ao confrontar-se as teorias da tradução escolhidas com a prática aqui realizada, além de uma análise que comprove o uso de tais teorias, ocorre no capítulo 3 desta dissertação.

O outro tópico que se constitui como objetivo desta dissertação corresponde à escolha do material teórico que dá suporte não apenas à realização da tradução, mas também à sua análise enquanto literatura. Assim, apesar de o corpus da tradução não se tratar de um texto literário, as teorias de tradução utilizadas nesta dissertação referem-se principalmente a textos de tal natureza, principalmente aquelas desenvolvidas por Friedrich Schleiermacher (2001), Antoine Berman (1995; 2007; 2002) e pelo próprio Jiří Levý (1967). Ao invés de fazer uso de teorias que englobam materiais textuais os mais variados, como o funcionalismo, por exemplo, a escolha por estes teóricos foi deliberada, justamente na tentativa de ampliar as suas possibilidades e mostrar que tanto o texto literário quanto o teórico ou científico possuem semelhanças, e as teorias que tratam de um podem bem ser aplicadas ao outro no que se refere à tradução.

Além disso, chamo a atenção para a relação que se estabeleceu entre as teorias e o tema tratado na obra traduzida. Ou seja, conforme dito acima, as teorias que fundamentam este trabalho são voltadas à tradução literária, que também é o tema principal da obra de Levý. Assim, realizo aqui a tradução de um texto teórico, o qual introduz uma teoria para tradução literária, baseio esta tarefa em perspectivas teóricas da tradução literária.

As discussões e comentários provenientes desta pesquisa resultaram em uma dissertação contendo, em seu primeiro capítulo, a fundamentação teórica; o segundo, uma apresentação sucinta sobre a época de Levý e uma introdução comentada sobre a obra do autor aqui traduzida e sua teoria; no terceiro, o posicionamento tradutório, compreendendo também o método utilizado nesta tradução e o projeto ao qual esta se submeteu.

Mais detalhadamente, apresento, no capítulo I, as teorias de tradução, as quais sustentam este trabalho de pesquisa, formuladas pelos teóricos, Antoine Berman e Jiří Levý. Principalmente as noções de tradução ética, o método de análise voltado para a tradução, conhecido como analítica da tradução, onde atua o sistema de deformação, assim como um conceito chave utilizado neste trabalho, o conceito de *letra*, e também o papel do tradutor nas tomadas de decisão do processo tradutório, conceitos desenvolvidos pelos supracitados autores. Ademais, compartilho, neste capítulo, das reflexões acerca da tradução do pensador alemão Friedrich Schleiermacher, que trouxe dois métodos diferentes para se realizar uma tradução, proporcionando visões diferentes de abordar seja a prática seja a crítica tradutória. De fato, não somente a busca pela literalidade, mas também pelo rejuvenescimento da obra através da tradução (Berman, 2007, p. 71), defendidas por estas teorias, são as ideias que formam a base teórica do processo utilizado nesta tradução, auxiliando também em uma maior compreensão da obra do autor tcheco. As teorias aqui relacionadas têm como pressuposto a ideia do Outro, de “reconhecer e receber o Outro enquanto Outro” (Berman, 2007, p. 68), e é a partir desta hipótese que conduzi esta tradução, e os comentários em relação a esta.

No capítulo II, foi realizada uma concisa construção do panorama científico do qual Levý era oriundo, ou seja, o Estruturalismo de Praga, introduzindo ideias de renomados autores desta escola, como Jan Mu-kařovský e Roman Jakobson, além de apresentar alguns dos conceitos fundamentais que influenciaram a obra do teórico tcheco, como a noção de sistema literário, por exemplo, de modo que possibilitasse um melhor entendimento de seu texto e do momento histórico ao qual pertencia. Em seguida, se desenvolve uma apreciação crítica da obra *Die literarische Übersetzung*. Como forma de darmos vazão ao pensamento teórico de Levý acerca da tradução, o segundo capítulo é constituído também por uma exposição dos conceitos e da forma de ver a tradução construída por Levý em sua obra. Embora possua dois volumes, toda a análise voltou-se para o primeiro deles, por abordar a tradução literária como um todo, o qual constitui nosso corpus de tradução. O segundo volume trata exclusivamente de tradução poética. Desta forma, por seu caráter mais geral, o primeiro volume se enquadra melhor em uma apresentação da obra teórica do autor tcheco. Ademais, por se tratar de um texto bastante grande e com uma quantidade considerável de informações, propor a apresentação e tradução da obra completa resultaria em um trabalho que excederia as proporções de uma dissertação de mestrado.

Finalmente, no capítulo III discorro sobre meu método tradutório, uma união entre minha compreensão de tradução com as teorias aqui apresentadas, entendendo o papel do tradutor não como mero intermediário entre o texto fonte e o texto alvo, mas como o construtor de um texto traduzido que respeita a letra do texto fonte. Observando estes fatos, propus uma tradução ética, a qual visa respeitar o leitor por meio do respeito ao texto fonte, trazendo àquele um texto que também possa contribuir para o seu desenvolvimento cultural. Como resultado desta escolha ética para a tradução, apresentar ao leitor o método de trabalho, as escolhas que tiveram lugar no processo tradutório, se fez indispensável. O projeto de tradução, ou seja, o modo como os preceitos das supracitadas teorias da tradução foram utilizados na definição dos caminhos que escolhemos na produção deste trabalho, também é estabelecido detalhadamente neste capítulo. Em seguida, busco esclarecer, através dos comentários e observações das escolhas, as relações que ocorreram

na prática, entre as teorias e o processo tradutório. O capítulo III traz também uma aplicação prática da analítica da tradução, de forma que se possa verificar quais as maiores dificuldades na tentativa de se manter a letra de um texto teórico.

A tradução propriamente dita do primeiro volume da obra *Die literarische Übersetzung – Theorie einer Kunstgattung*, está em anexo e foi apresentada de forma integral e em versão bilíngue, onde original e tradução encontram-se lado a lado.

Na tentativa de esclarecer o caráter prático, ligado às escolhas do tradutor, que permeia a teoria de Levý, assim como de aplicar os conceitos de Berman no fazer tradutório é que estas duas linhas de pensamento foram utilizadas nesta pesquisa. Ambos os autores veem a tradução como uma forma de alcançar as qualidades literárias do texto de partida: a abordagem estruturalista de Levý apresenta a tradução como reprodução e produção artística do tradutor ao mesmo tempo; da mesma forma, a escolha ética da tradução defendida por Berman é a forma que o tradutor encontra para, não só respeitar o Outro como parte do mundo, mas também para estabelecer e desenvolver sua própria cultura.

Dentro de uma concepção ética de tradução, há um respeito que não se restringe ao texto de partida, mas alcança o leitor alvo. Esta foi a intenção ao propor este projeto. Procurei levar à cultura de chegada aquilo que é natural na cultura de partida, introduzindo, assim, algo de estranhamento² no texto traduzido. E, desta forma, foi possível manifestar ao leitor o estrangeiro por meio da tradução.

Uma tradução revela o respeito que o tradutor tem pela cultura do outro, porque está intimamente ligada ao seu momento histórico e social. Jiří Levý, por exemplo, fazia parte do renomado Círculo Linguístico de Praga, e, assim, uma tradução que pretendesse respeitar seu autor e o texto fonte seria mais satisfatória se conseguisse entender este momento e buscar reapresentá-lo, na medida do possível, ao leitor de chegada.

² O estranhamento de que trato aqui é aquele pretendido por Schleiermacher (2011), o qual visa o enriquecimento da língua e da cultura nacionais por meio de uma tradução que leve ao leitor a cultura do outro.

1. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

Este primeiro capítulo da dissertação trata dos principais conceitos utilizados tanto para a realização da tradução quanto para a análise acerca do processo tradutório. O arcabouço de conceitos é constituído pelos pensamentos referentes à tradução de autores como Antoine Berman (1995, 2002, 2007), Jiří Levý (1963, 1967) e Friedrich Schleiermacher (1813). A ordem em que estes conceitos estão divididos e são apresentados se dá de maneira cronológica em relação aos autores, ou seja, primeiramente Schleiermacher, seguido de Levý e, por fim, Berman. A organização cronológica pode ajudar na percepção de como alguns pensamentos vão sendo reassumidos e retrabalhados por gerações distintas de teóricos.

Dependendo do enfoque dado ao pensamento dos supracitados autores, poder-se-ia inferir que suas teorias conflitam entre si, por assim dizer, principalmente aquela de Berman e Levý, uma vez que o primeiro pode ser entendido, em alguns aspectos, como prescritivista³, e o segundo, um descritivista. Contudo, para a realização deste trabalho, foram escolhidos conceitos que comportam semelhanças e aproximam os dois autores. O conceito de escolha desenvolvido por Levý, em *Translation as a decision Process* (1963), por exemplo, se enquadra na possibilidade aventada por Schleiermacher em relação à posição do tradutor em preservar as características do autor e da cultura de partida, fazendo com que o leitor do texto de chegada absorva esta estranheza através da tradução. Além disso, tanto Levý quanto Berman tratam a tradução como arte, ou seja, ambos acreditam que através da tradução não só a língua, mas também a cultura que recebe o texto estrangeiro são capazes de se desenvolver e adquirir, por meio daquela estranheza, construções que não existiam anteriormente em suas línguas ou que possuíam um papel diverso na cultura de chegada.

A seguir serão definidos cada um dos principais conceitos utilizados nesta dissertação, a saber, os conceitos de tradução ética, posição

³ Siobhan Brownlie, em seu artigo *Berman and Toury: The Translating and Translatability of Research Frameworks* (2003), entende, por exemplo, que apesar de declarar que suas ideias não são prescritivistas, Berman apresenta métodos preferenciais de tradução.

tradutiva, horizonte do tradutor e projeto tradutório, a noção de Letra e de escolha, e além disso, ideias de Levý que apresentam a tradução voltada à letra e o método tradutório de Schleiermacher que pressupõe que a tradução carregue a cultura estrangeira até o leitor de chegada.

Os conceitos aqui apresentados serão postos a prova tanto durante a realização da tradução, que se encontra no Anexo 1, quanto na composição dos comentários acerca do processo tradutório, no capítulo 3, de forma que será possível avaliar se estes conceitos foram de fato suficientes e abarcaram as necessidades do processo tradutório de maneira satisfatória, segundo a compreensão que recebem neste trabalho, visto que estas principais noções tratam, em princípio, da tradução literária, e foi intenção aqui ampliá-los na tentativa de abrangerem também a tradução de um texto técnico-científico.

1.1. MÉTODOS DE TRADUÇÃO E O TRADUTOR

Fatos que podemos considerar como pertencentes ao âmbito da tradução são a criação de novas formas de propagação de ideias, a busca por novos textos para traduzir, a tradução ou retradução de textos antigos, a pulsão por traduzir. Ao traduzirmos nos deparamos com o novo – aquela novidade que um texto carrega, tanto literária, quanto científica, ao ser colocado no mundo –, o diferente, em seus mais variados níveis. E esta relação que se estabelece entre culturas e pensamentos, que a tradução constrói não está limitada unicamente à linguagem, mas encontra-se intrinsecamente conectada às redes sociais e culturais estabelecidas entre o texto de partida e o de chegada. Este é o âmbito que a tradução pode abarcar para Friedrich Schleiermacher, apresentado em seu ensaio *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*⁴, proferido em 24 de junho 1813, na Academia Real de Ciências em Berlim.

Schleiermacher busca definir as áreas de atuação tanto do tradutor quanto do intérprete; a saber, o primeiro está ligado ao que o teórico chama de textos perenes, ou seja, textos científicos e literários, textos, os quais possuem qualidades artísticas elevadas, de modo que o tradutor deve possuir um conhecimento aprofundado tanto do autor quanto da

⁴ As traduções das citações do texto *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens* de Friedrich Schleiermacher foram feitas por Mauri Furlan, a publicar-se na revista *Scientia Traductionis*, n.9, de 2011.

obra, a qual irá traduzir; o segundo, mais voltado aos textos efêmeros, isto é, à comunicação oral, ou ainda a escritos cotidianos, como artigos e matérias de jornais.

Da representação que um autor procura estabelecer em seu texto sobre a cultura da qual faz parte, surgem eventualmente aperfeiçoamentos da língua, nos casos em que o tradutor se deixou influenciar pelo espírito e pensamentos daquele, trazendo novas formas à sua língua materna. Podemos entender que, para Schleiermacher, o papel do tradutor é promover, através de sua tradução, a novidade na língua de tradução, obtendo, assim, o reconhecimento que lhe é devido por participar do desenvolvimento linguístico e, por conseguinte, textual do idioma. Segundo o teórico,

Todo discurso perde-se necessariamente assim que possa ser novamente reproduzido da mesma maneira através de mil órgãos; apenas pode e deve permanecer mais tempo aquele que forma um novo momento na vida da língua mesma. (2011, p. 16)

Contudo, para que o tradutor alcance esse objetivo, ou seja, fazer com que sua tradução tenha um papel relevante no desenvolvimento da língua e cultura nacionais, deve buscar fazer chegar aos seus leitores não somente as características essenciais, os sentidos, inerentes àquela língua do autor, que, pela natureza própria das línguas, raramente coincide de todo com as características essenciais da língua do leitor, mas também a cultura estrangeira presente na forma de pensar e sentir particulares do autor, que consegue transmitir por meio de sua interpretação, de seu conhecimento em relação ao autor. No intento de ampliar a forma que seu leitor vê o mundo, cabe ao tradutor dedicar-se ao conhecimento profundo da língua e da cultura do outro, além da sua própria. Ademais, para realizar sua tradução, é necessário que conheça de forma tão precisa quanto possível a história e as particularidades culturais do povo, do qual está traduzindo; e, apresentando algumas obras e autores, da maneira que melhor represente a cultura do outro, faça chegar ao seu público o estrangeiro, aquilo que se pode considerar como diferente. Para que esse conjunto de elementos se concretize de forma satisfatória, “é necessário que o tradutor tenha sensibilidade, habilidades e conhecimento do autor

e de sua língua” (Silva, 2007, p. 18), e que, ao reconhecer na cultura do outro o discurso que se defina como arte elevada e seja representativo daquela cultura, possa “participar também a seus contemporâneos e falantes de sua língua a mesma compreensão das obras-primas da arte e da ciência” (Schleiermacher, 2011, p. 16)

Além daquilo que Schleiermacher chama de paráfrase e imitação, formas de translação que considera não alcançarem o verdadeiro sentido da arte e da língua necessários à tradução, perdendo, nestes casos, o efeito intelectual e as características essenciais do estrangeiro, do outro, ele também apresenta duas máximas para a realização de uma tradução, “Ou o tradutor deixa o autor o mais possível em paz e leva o leitor ao seu encontro, ou deixa o leitor o mais possível em paz e leva o autor ao seu encontro” (2011, p.23). Ao optar por um caminho, podemos dizer que o tradutor escolhe seu modo de encarar a tradução, o papel que irá representar com seu trabalho, e desta forma, este caminho deve ser seguido até o fim, sem que haja a possibilidade de uma mistura destes dois métodos, pois o resultado, segundo o teórico, seria pouco confiável.

Ao produzir uma tradução baseada no primeiro método, ou seja, quando o leitor é transportado à cultura do autor, cabe ao tradutor formar em seu texto as imagens e impressões que possibilitem ao leitor certa compreensão do estrangeiro, introduzindo novos pontos de vista e percepções da realidade que não sejam familiares ao leitor da tradução.

Há, para o tradutor, a necessidade de mostrar a novidade que um texto, seja artístico ou científico, apresenta em sua língua originária, as palavras e expressões que carregam certo grau de originalidade, a influência na formação da própria língua, e para alcançar tal intento é preciso, antes, que o tradutor compreenda o valor histórico que aquele idioma carrega, traduzindo, então, as expressões da língua original com construções que demonstrem sua estrangeiridade, ou seja, o texto da tradução será compreendido como tal, causando, conseqüentemente, o estranhamento do leitor de chegada e não a sensação de que aquele texto faz parte da estrutura literária nacional, imitando um estilo já consagrado desta literatura.

Ao propor que se traga o estrangeiro através da tradução, Schleiermacher retira do tradutor aquele estigma de mero transportador de

conteúdo, e o transforma em um criador. É através de seu trabalho que o espírito do leitor será tomado pelo conhecimento do estrangeiro, que a língua materna poderá adquirir novas formas de se expressar, que a cultura receptora se abrirá para o desconhecido e que o texto de partida reassumirá seu caráter de inovação e originalidade, seu rejuvenescimento.

Por fim, podemos dizer que este tipo de tradução amplia os limites da linguagem e da cultura alvo, visto que nos colocamos no lugar do outro, apreendemos o mundo através do diferente, e, para isso, conduzimos nossa linguagem até esse diferente. Assim, uma tradução focada neste método de tradução precisa estar preparada para receber o estrangeiro. Schleiermacher nos fala de “línguas mais livres, nas quais anomalias e inovações são mais toleradas, e de forma a que possa surgir um caráter específico a partir de sua acumulação sob determinadas circunstâncias” (2011, p. 40). Assim, não é somente pré-requisito desejar o estrangeiro, mas também precisamos aceitá-lo em sua pura estranheza dentro de nossa língua materna.

O tradutor que se empenha em deixar o leitor em paz e trazer o autor até ele, procura produzir um texto que não exija nenhum esforço do leitor no sentido de compreender a cultura alheia, visto que todas as imagens e expressões que este encontrará na tradução são aquelas familiares à sua cultura e à sua língua. De fato, neste método, a aparência final da tradução pretende passar-se por um texto escrito na língua do leitor de chegada, sem o ser, contudo.

Este caminho determina ao tradutor que não se permita ousar em sua língua materna, pois a originalidade deve restringir-se às possibilidades que seu idioma nacional já admite. É a partir do estilo e da capacidade da língua da tradução que o autor estrangeiro deve existir, ou seja, sua forma e estilo deverão se adaptar aos aceitos pela língua do tradutor. Isso certamente resulta na manutenção de estruturas textuais e discursivas tanto da língua quanto da cultura receptora, pressupondo, destarte, uma imitação daquele efeito que o autor estrangeiro exerceu em sua língua, ao apresentá-lo, como se escrevesse em uma língua que não é sua, mas com uma naturalidade que o deveria fazer passar por nosso conterrâneo.

Esse método de tradução, por sua vez, demanda muito mais intervenções e intromissões do tradutor, pois faz-se necessário modificar e manipular tanto expressões e conceitos quanto forma e estilo pertencentes à cultura estrangeira, para adequá-las à cultura da tradução, visto que, para não causar estranhamento, é necessário substituir o alheio pelo próprio. A liberdade do tradutor torna-se, neste caso, relativa, pois, esse deve permanecer preso ao autor do texto de partida, na medida em que sua tradução não deve soar como tal, ou seja, como tradução que é, mas sim, como um verdadeiro original e o autor estrangeiro deve possuir todas as características de um autor *nativo* da língua de tradução.

O tradutor, nessa tentativa de imitação, coloca-se na posição de precisar excluir elementos do texto ou ainda substituí-los por outros que seriam mais claros para o leitor, alterando o impacto e a forma do todo, e, por conseguinte, deixando aquele confuso em relação ao que faz parte do seu mundo e o que é proveniente do estrangeiro. Em contrapartida, segundo Schleiermacher,

o tradutor que segue o outro método não se sente intimado a tais mudanças arbitrárias, porque seu leitor deve ter sempre presente que o autor viveu em outro mundo e escreveu em outra língua. Ele apenas é adestrado na arte, difícil decerto, de suprir o conhecimento desse mundo estrangeiro, da forma mais rápida e conveniente, e deixar transparecer por toda parte a leveza e naturalidade do original (2011, p. 60).

Ademais, a tentativa de transformar o autor em um estrangeiro para sua própria cultura e aclimatá-lo, naturalizá-lo, dentro da cultura da tradução, retirando de seu texto qualquer fragmento de sua cultura, sua visão de mundo, impõe ao tradutor uma tarefa impossível, pois, segundo Schleiermacher, “pode-se dizer que o objetivo de traduzir assim como o próprio autor teria originalmente escrito na língua da tradução é não apenas inatingível mas também fútil e vão” (2011, p. 47), uma vez que, para chegar a esse texto que parece ter sido escrito na língua de chegada, o tradutor deveria conseguir saber de que formas seriam todos os pensamentos do autor, sua compreensão da realidade e como estes seriam expressos quando ele escrevesse em outra língua.

Podemos dizer, então, que Schleiermacher demonstra definitivamente uma preferência pelo método que leva o leitor até o autor, pois o determina como o caminho que representa a finalidade histórica da tradução, fazer avançar a língua e a cultura dos povos através do belo criado por outras culturas em diferentes épocas. Não se deve temer, contudo, uma deformação total da língua, visto que os próprios falantes, assim como o idioma, selecionam o que, de fato, servirá para o desenvolvimento cultural e linguístico. O autor afirma que “somente uma obra do tipo que considera a diferença da língua, dos costumes, da cultura pode aspirar a ser, tanto quanto possível, aos seus leitores a mesma que o modelo aos seus leitores originários” (2011, p. 22).

1.2. AS ESCOLHAS DO TRADUTOR

Jiří Levý, em seu artigo *Translation as a Decision Process*, escrito em 1966 e republicado em 2002 na obra *The Translations Studies Reader*, organizada por Lawrence Venuti, vê a tradução, a partir de seu ponto de vista teleológico, ou seja, sua finalidade é servir como um processo de comunicação, cujo objetivo é partilhar o conhecimento do original com o leitor estrangeiro. Seu ponto de vista pragmático, partindo do tradutor ao exercer sua tarefa, indica que a tradução é um processo de tomada de decisão. Segundo o teórico tcheco, uma série de situações apresenta-se ao tradutor, submetendo-o à necessidade de tomar uma decisão entre um número determinado de alternativas que surgirão durante o processo tradutório (Levý, 2000, p. 148).

As possíveis opções que se revelam ao tradutor em sua tarefa estão indubitavelmente ligadas às escolhas que este toma, e podem variar dependendo do contexto em que a obra está inserida ou o qual esta pretende representar, ou seja, as instruções para a escolha entre as possibilidades elencadas que recobrem o paradigma estabelecido como tradução de um determinado termo ou palavra é relacionado, no mais das vezes, pelo contexto; o tradutor precisa escolher entre uma quantidade de possíveis sentidos da palavra ou motivo e ainda lidar com restrições, como estilo ou ponto de vista do autor, além da condição histórica que perpassa o texto, ou seja, o tradutor propõe um seu projeto de tradução (explicado mais adiante, no subitem 1.4), que tipo de tradução irá reali-

zar, por exemplo, segundo o modelo de estilo do autor ou adaptando estilo e estrutura do texto estrangeiro para uma forma pré-concebida da literatura nacional, apagando os traços de estranhamento do texto de partida, adequando a tradução a determinado público leitor ou a certas linhas editoriais. Sendo assim, estas escolhas pré-delimitam o espaço de jogo do tradutor, caracterizando o horizonte de tradução, de que nos fala Berman (1995).

Dois tipos de instruções permeiam as escolhas do tradutor, segundo Levý, são elas: Instrução definicional, que circunscreve e classifica um determinado paradigma, apresentando soluções para a tradução relacionadas com seu valor contextual; e Instrução seletiva, relacionada à escolha do tradutor dentro das possibilidades elencadas pela instrução definicional, por exemplo, a escolha entre “rapaz” e “cara”, por conta do contexto. A escolha de que nos fala Levý não se restringe unicamente à palavra ou estrutura do texto, mas diz respeito também à maneira como será realizada a tradução, qual função o tradutor atribuirá ao seu texto na língua de chegada e na cultura, ou seja, se seu texto irá apenas se servir da língua ou pretende realmente contribuir para sua evolução. Esta escolha cabe ao tradutor, ele pode trazer novos usos para sua língua e arriscar-se, ou manter o *status quo* e preservar-se, produzindo uma tradução que apenas reproduza o já pré-estabelecido pela tradição tradutória.

Uma tradução das formas atípicas para nós, e ainda assim altamente convencionais da poesia oriental (por exemplo, os Hassidim persas) despertará, no primeiro contato com o leitor europeu, a impressão de uma nova forma original. O leitor não compreenderá, portanto, na primeira coletânea de poesias seu valor cultural objetivo. No entanto, quando tiver lido o quinto ou décimo volume escrito nesta forma, já o tomará por convencional. A possibilidade de uma tradução não depende unicamente da maturidade do método tradutório, mas também da maturidade do leitor. Uma tradução perfeita exigiria não apenas um tradutor ideal, mas também um leitor ideal. O tradutor pode efetuar uma ampliação do conhecimento da cultura estrangeira no leitor e, deste modo, consegue aplaiar o caminho para outros intérpretes desta cultura.

ra, fazendo com que estes possam contar com um leitor melhor informado. (Levy, 1969, p. 75)⁵.

As escolhas do tradutor são a materialização da percepção que este teve do texto de partida, e esta percepção é que chegará ao leitor de seu texto de chegada. De fato, esta é sua interpretação do texto a ser traduzido.

Além disso, os valores semânticos e estilísticos de palavras e expressões interferem na tomada de decisão do tradutor, podendo estabelecer o rumo que uma tradução irá seguir. É preciso que, neste caso, o tradutor reconheça a força que determinado termo está exercendo no texto de partida, optando por um termo na língua de chegada que transmita ao leitor da tradução aquela falância que foi transmitida ao leitor primeiro, tendo em mente que, ao optar por um caminho, o tradutor estabelece para a tradução um campo de jogo, e uma determinada gama de possibilidades se descortina para a sua atuação a partir disso.

Esta teoria de Levy expõe estruturalmente que uma escolha do tradutor anula outra possível alternativa e esta primeira escolha predetermina as escolhas posteriores, criando, assim, um contexto para as outras decisões subsequentes. Segundo Levy, o tradutor

tem suas decisões concernentes tanto a questões técnicas, como formas gramaticais, quanto a filosóficas pré-determinadas [...]. Isto quer dizer que ele cria um contexto para um certo número de decisões subsequentes, visto que o processo de tradução possui a forma de um jogo de informação completa – um jogo no qual todo movimento sucessivo é influenciado pelo conhecimento de decisões prévias e pela situação que resulta dessas. (Levy, 2000, p.149)

Outro fator que pode revelar-se no processo de tomada de decisão executado pelo tradutor é a forma como este compreende e posteriormente escolhe para representar em seu texto as propriedades inerentes ao texto de partida. Por exemplo, como uma situação completamente alheia à cultura do tradutor será introduzida na tradução, como a con-

⁵ As citações da obra de Levy, *Die literarische Übersetzung – Theorie einer Kunstgattung*, foram feitas a partir da tradução realizada por mim, e se encontra integralmente no anexo deste trabalho.

cepção de determinado personagem que, dentro deste contexto, é significativa para a compreensão da obra alcançará a cultura e o leitor de chegada, ou ainda o que será passado ao leitor da tradução referente ao estilo ou mesmo a uma ideologia do autor.

Assim, ao tomar decisões diferentes, por exemplo, dois tradutores realizarão traduções mais distantes uma da outra, pois escolheram jogos diversos, porém quanto mais restrito o contexto e menor o número de possibilidades apresentadas pelo texto de partida, sejam semânticas, rítmicas ou lexicais, mais próximas serão as duas traduções.

As relações, ou possibilidades de escolha lexical, que se estabelecem entre o texto de partida e o de chegada são devidas àquilo que Levý chama de tendências divergentes e convergentes. Tendências divergentes apresentam um paradigma de escolhas maior, ou seja, a língua de chegada possui uma riqueza de expressões, fazendo com que cada tradutor faça uma escolha particular na tradução do mesmo texto. Por outro lado, em casos de tendências convergentes, sendo o paradigma mais limitado, as traduções tornam-se mais semelhantes entre si.

Esta relação também se estende ao lidarmos com construções interpretativas mais complexas, como, por exemplo, as características que tornam uma obra relevante frente a outras, sua originalidade. E para que a tradução alcance esta magnitude na cultura alvo, se torne pura novidade, assim como na fonte, o tradutor deve tomar a tradução como um processo interpretativo e criativo ao mesmo tempo. Tomando consciência das escolhas que pode fazer, o tradutor poderá ter mais sucesso em sua tarefa. Levý nos apresenta dois tipos de operações de tomada de decisão que ocorrem no processo tradutório:

- i. A escolha dos elementos do paradigma semântico do termo (ou de um construto semântico mais complexo) no texto de partida, ou seja, entre as interpretações possíveis do “significado” do texto;
- ii. A escolha do paradigma de termos (construtos verbais) da língua de chegada, que, mais ou menos, correspondam ao “significado” escolhido em (i), isto é, “expressões de significado”. (Grifos do autor, Levý, 2000, p.156)

Esta abertura para as escolhas na tradução pode dar ao tradutor certa liberdade autoral ao realizar sua tarefa. Ademais, o papel do tradutor torna-se fundamental também no desenvolvimento da teoria de tradução. Segundo Levý, o processo de tomada de decisão permite ao crítico e analista de tradução uma visão de todo o percurso tradutório. Então, baseando sua observação nas escolhas finais, no trabalho terminado, seria possível determinar quais foram os passos que o tradutor seguiu para realizar sua tarefa, e, a partir deste ponto de vista, aproximar a prática tradutória da teoria propriamente dita.

Em seu comentário a respeito da obra de Jiří Levý, Radegundis Stolze, autor de *Übersetzungstheorien* (2001), afirma que para o teórico da tradução, a observação da atuação do tradutor sobre sua tradução, ou seja, uma análise dos caminhos que este percorre ao realizar sua tradução, além da poética histórica comparada, é determinante para a constituição de uma teoria literária da tradução.

No desenvolvimento de sua teoria, Levý não parte da ideia de estabelecer uma tradução única e ideal ao analisar textos traduzidos e de partida, estando mais concentrado em observar as soluções tradutórias que podem variar dependendo do tradutor e do momento histórico e cultural no qual este está inserido.

Suas observações baseiam-se principalmente em estruturas ligadas ao texto literário, tais como normas culturais e históricas do meio literário e como estas se aplicam à tradução. Contudo, vamos além, pois entendemos que quando Levý diz que “os processos de decisão em tradução têm a estrutura de um sistema semiótico, tendo seu aspecto semântico [...] e sua sintaxe[...]”⁶ (2000, p. 156), entendemos que, ao utilizar a noção de sistema⁷, proveniente do formalismo russo e do estruturalismo de Praga, podemos ampliar a área de observação, e tentar aplicar as noções de escolha a outros tipos de texto.

⁶ Todas as traduções das citações presentes no trabalho são de minha autoria quando não for mencionado outro tradutor.

⁷ O conceito de sistema, para os formalistas, refere-se à condição de todos os elementos de ordem literária e extraliterária que estão sempre presentes em uma inter-relação com outros elementos de outros sistemas. Tanto a obra, quanto o gênero, as tradições literárias, as relações culturais e sociais formam sistemas que interagem entre si.

1.3. TRADUÇÃO ÉTICA E A LETRA

Concebemos a tradução, relativamente às suas funções sociais, como uma forma não só de aproximar culturas diversas, mas também de introduzir novos modos de pensar a respeito de um assunto, trazendo para dentro de uma determinada cultura um conhecimento que foi desenvolvido e propagado em outra, ampliando, assim, a *Bildung* tanto a originária de determinado saber, quanto aquela da cultura que o receberá. Tendo em vista essa concepção de tradução, escolhemos como material de reflexão crítica para a nossa proposta a teoria de Antoine Berman, a qual preconiza uma postura ética para a tradução. Esta teoria tem como pressuposto a língua do Outro, “reconhecer e receber o Outro enquanto Outro” (Berman, 2007, p. 68). Esta atitude está ligada à intenção de respeitar o lugar do outro no mundo, pois o reconhecimento afasta a necessidade de anexação cultural, de dominação.

Segundo Berman, o que se deve tentar em uma tradução é trazer para o texto de chegada toda a cultura que se apresenta no texto de partida e, neste movimento, trazer também o sentido da obra. Este autor concebe a escolha ética da tradução como formadora da cultura, o que dá à tradução, principalmente àquela voltada ao outro, um papel fundamental na formação de uma língua e de um povo.

Fazem parte do arcabouço teórico desta dissertação conceitos que estabelecem uma relação de respeito do tradutor para com o texto de partida. Este respeito, ou segundo Berman (1995, p. 92), este “certo respeito ao original”, reside na eticidade da tradução. A tradução ética, assim como a liberdade do tradutor, consiste da escolha de que tipo de tradução irá ser realizada, mas na basta apenas escolher, é preciso deixar clara tal escolha ao leitor, tratando-o com respeito. Desta forma, a eticidade “garante, de uma maneira ou de outra, que há correspondência entre o original e sua língua” (Berman, 1995, p. 94). Uma tradução ética defende não só a alteridade do texto de partida, como respeita o leitor do texto de chegada, visto que procura estabelecer uma relação ‘honesta’ entre o original e a tradução. Além disso, por abalizar as suas escolhas em relação à tradução e ao texto propriamente, o tradutor permite que seu leitor tome conhecimento do seu processo tradutório.

Escolher uma tradução ética pode dar a entender que o tradutor esteja preferindo traduzir voltado para o texto e a cultura de chegada, e não “defendendo” o leitor alvo. Defender vai aqui entre aspas para indicar que o tradutor não está se manifestando a favor de uma maneira de traduzir em detrimento de outra, nem deixando de proteger o leitor alvo de uma invasão cultural estrangeira, e afastando o perigo de novas formas linguísticas invadirem a sua língua materna. Por certo, ao optar por traduzir eticamente, o tradutor está respeitando seu leitor, visto que não lhe apresenta uma obra arrumada e facilitada, mas sim um texto que não corrige as estranhezas do texto de partida apenas para tornar palatável sua leitura. A eticidade também produz, na língua de chegada, uma abertura para que haja ampliação e enriquecimento através da tradução. Uma tradução ética, é possível entender, seria uma forma de realizar o processo tradutório respeitando tanto o texto fonte e sua cultura, quanto o texto alvo e sua cultura. É uma visão tradutória que propõe à tradução uma possibilidade de ‘exatidão’ e ‘fidelidade’, não no sentido negativo e impossível destes termos, mas segundo o que Berman afirma:

Fidelidade e exatidão se referem a uma certa *postura* do homem em relação a si mesmo, aos outros, ao mundo e à existência. E, do mesmo modo, em relação aos *textos*. Na sua área, o tradutor é tomado pelo espírito de fidelidade e exatidão. É a sua paixão, e é uma paixão ética e não literária ou estética. (Berman, 2007, p. 67-68. Grifos do autor).

Ou seja, é visto como uma postura do tradutor frente à relação que sua tarefa estabelece com o outro. É uma escolha que o tradutor faz: ao optar por uma tradução ética estou dando a possibilidade de reconhecer o outro e abrir minha língua e minha cultura para este outro, de forma que ela possa desenvolver-se sem amarras. Uma tradução ética atua como indicador de um pensamento do tradutor, ou seja, mostra que o tradutor está disposto a sacrificar a superioridade de sua língua materna em detrimento da língua do outro, uma forma de fazer com que o tradutor deixe de ser apenas um mediador intertextual ou mesmo um adapta-

dor, e passe a realmente fazer parte do jogo⁸, como ator e responsável (responsabilizado) pela tradução.

Reconhecer e receber a alteridade são alguns dos pontos mais importantes na visão bermaniana de tradução. Aceitar que o estrangeiro, através da tradução, ocupe um lugar na língua de chegada, “*abrir o Estrangeiro ao seu próprio espaço de língua*”, diz Berman (2002, p. 69). E por meio desse movimento de recepção do estrangeiro – não entendido como anexação, mas como manifestação – a obra se rejuvenesce, visto que a tradução pela letra, de forma ética, busca trazer à língua de chegada aquela novidade que a obra carrega. Para o autor, “[...] traduzir é, obviamente, escrever e transmitir. Mas essa escritura e essa transmissão só ganham seu verdadeiro sentido a partir da visada ética que as rege [...]” (Berman, 2002, p. 18).

Na medida em que o tradutor busca a tradução como forma de manifestação de um texto estrangeiro em sua língua materna, ele também deseja forçar a sua língua, expandi-la, com base na estranheza do Outro, provocar em sua cultura uma alteração que abrace o diverso e encontre neste uma possibilidade de desenvolvimento a partir de um ‘novo’ texto.

Dentro daquilo que se entende por visada ética da tradução está a tradução da Letra. Berman, em *A tradução e a Letra* (2007), propõe um novo paradigma para que se realize a tradução, lançando um olhar distinto sobre a questão da fidelidade e indicando como ponto principal de uma tradução ética a escolha pela letra. Defende uma abordagem tanto crítica quanto prática que se afaste das conhecidas tradições tradutórias, possibilitando, assim, que a tradução não seja mais escrava do sentido, nem haja disputas dicotômicas entre forma e conteúdo de um texto.

O objetivo ético do traduzir, por se propor acolher o Estrangeiro na sua corporeidade carnal, só pode estar ligado à *letra* da obra. Se a *forma* do objetivo é a fidelidade, é necessário dizer que só há fidelidade – em todas as áreas – à letra. Ser “fiel” a um contrato significa respeitar suas cláusulas, não

⁸ Levý considera um modelo formal para o processo de decisão em tradução a teoria do jogo. Ele sugere que as teorias de sua época tendiam a ser normativas, enquanto o trabalho real de tradução era pragmático.

o “espírito” do contrato. Ser fiel ao “espírito” de um texto é uma contradição em si. (Grifos do autor. Berman, 2007, p. 70).

O que se compreende por Letra é destruído pelo ato tradutório tradicional. A tradução da Letra é uma tentativa de afastar-se da visão etnocêntrica⁹ e hipertextual¹⁰ da teoria tradicional. A letra é tudo aquilo que não é destruído por escolhas tradutórias que levem o tradutor a se posicionar de uma forma unilateral, observando apenas um lado do texto, e apagando as marcas culturais inerentes à obra estrangeira. Não podemos ver a tradução pela letra como uma tradução literal, pois a letra abrange mais do que a palavra, está vinculada ao ritmo, à estrutura, à falância e à pura novidade atribuída ao texto de partida; leva-se o texto de partida até a cultura de chegada através da tradução da letra. E tendo claros os objetivos da tradução, a visada ética se torna mais presente, é através dela que o texto de partida, com sua carga cultural, social e histórica terá lugar na língua materna do tradutor.

O objetivo essencial da tradução, seu caráter relacional primitivo, sua condição natural de escritura e transmissão – e não apenas de transmissão de mensagem ou comunicação – deve ser defendido, segundo Berman, por uma Ética da tradução. Com a finalidade de defender sua postura ética, o autor emprega o conceito de fidelidade de tradução, visto que, para ele, “a tradução, com seu objetivo de fidelidade, pertence *originariamente* à dimensão ética” (Berman, 2007, p. 69. Grifos do autor).

Antoine Berman desenvolve uma teoria tradutória que apresenta um caráter algo prescritivo, e apresenta conceitos que podem ser utilizados na realização de uma análise de tradução. O autor vê a tradução como um rejuvenescimento da obra original¹¹, um texto através do qual

⁹ Segundo Berman (2007), a tradução etnocêntrica é aquela que não pretende perturbar a estabilidade da língua de chegada, considerando-a intocável e superior. Este método de tradução é o mesmo tratado por Schleiermacher, quando este fala em deixar o leitor em paz e levar o autor até ele.

¹⁰ A tradução hipertextual ou relação hipertextual a que Berman (2007) se refere é a ligação indissolúvel entre dois textos, sendo um o “original” e o outro a representação deste texto, podendo adquirir a forma de pastiche, paródia, ou ainda tradução.

¹¹ Segundo o autor, a experiência de Goethe com a tradução é realizada através deste Rejuvenescimento da obra ao ser inserida em outra cultura.

tanto a cultura de partida quanto a de chegada, além da língua envolvida na tradução, se potencializam, se regeneram.

Em *A prova do estrangeiro* (2002), Berman discute os pontos principais que irão formar seu pensamento sobre tradução, que este chama de *Tradutologia*. Segundo o autor, a tradutologia não pretende se estabelecer como teoria geral da tradução, mas refletir sobre os modos de traduzir. Berman estabelece que “a tradutologia não ensina a tradução, mas sim, desenvolve de maneira transmissível (conceitual) a experiência que a tradução *é* na sua essência plural” (Berman, 2007, p. 24. Grifos do autor).

Outro ponto a observar ao tratarmos de tradução é o que se refere à história, ou ainda, ao momento histórico em que está integrada. O saber histórico acerca da tradução, o conhecimento das redes culturalmente estabelecidas, que determinam o fazer tradutório, possibilita ao tradutor entender o que a tradução significa na cultura para a qual está traduzindo. Por este ângulo podemos perceber que “em cada época ou em cada espaço histórico considerado, a prática da tradução articula-se à da literatura, das línguas, dos diversos intercâmbios culturais e linguísticos” (Berman, 2002, p. 13). Ademais, tanto esse saber histórico quanto o conhecimento do papel atribuído à tradução dentro da cultura receptora podem auxiliar o tradutor a deixar de ser um simples mediador, e a conseguir se posicionar como verdadeiro participante do desenvolvimento linguístico e literário de sua língua.

Ligando-se à sua percepção de tradução, Berman propõe a Analítica da tradução, a qual tem por objetivo fazer com que o tradutor perceba seus movimentos durante o ato tradutório e como atuam os sistemas de deformação da Letra presentes em toda prática tradutória, o que possibilita ao tradutor enxergar a tradução por outro lado, desviando das teorias tradicionais que preveem a destruição da letra em favor do sentido. Segundo Berman a *Letra* pode ser entendida como “*todas as dimensões às quais o sistema de deformação atinge*. Este sistema, por sua vez, define uma certa *figura* tradicional do traduzir” (2007, p. 62. Grifos do autor). A Analítica, por conta de sua natureza de análise, possibilitaria uma prática aberta e não mais solitária do traduzir.

O sistema de deformação da Letra é o ponto central da Analítica. Berman projeta um quadro destas tendências deformadoras da tradução de textos em prosa, que vão desde a racionalização das estruturas textuais até a destruição de sistemas criados dentro da própria obra, e são atribuídos principalmente à tradução com um caráter etnocêntrico e hipertextual, que representam os métodos tradutórios tradicionais já amplamente arraigados na cultura ocidental. Por este motivo, estas tendências podem ocorrer mesmo que o tradutor tenha consciência delas, pois, segundo Berman “elas fazem parte do seu ser tradutor e determinam, a priori, seu desejo de traduzir” (Berman, 2007, 45). Isto quer dizer que somente através de um trabalho analítico aprofundado de sua obra é que o tradutor conseguirá de certa forma reduzir ou até neutralizar tais deformações.

Segundo o autor, para que o ato ético tenha, de fato, lugar na tradução, o tradutor precisaria lançar mão da Analítica, a fim de libertar-se das forças coercivas dos processos tradicionais de tradução e, para tanto, “o tradutor deve colocar-se em análise, recuperar os sistemas de deformação que ameaçam a sua prática e operam de modo inconsciente no nível de suas escolhas linguísticas e literárias” (Berman, 2002, p. 20). Brevemente, exponho abaixo um quadro com as tendências deformadoras ideadas por Berman (2002). No decurso dos comentários sobre a tradução, no terceiro capítulo desta dissertação, discuto algumas destas que se fizeram notar mais fortemente na produção da tradução.

- Racionalização: tende a nivelar toda a estrutura linguística, buscando a linearidade e abstração ou generalização;
- Clarificação: procura esclarecer o léxico (reduz a característica de indefinição). Traz a superfície uma explicação que deveria permanecer subjacente;
- Alongamento: acréscimo de palavras sem necessidade aparente ao texto, perdendo a clareza interna do texto;
- Enobrecimento: introduz uma linguagem literária ao texto, que este não possuía. Preocupação estética em relação ao texto;
- Empobrecimento qualitativo: busca equivalentes para expressões, provérbios, etc. Destrói, desta forma, a iconicidade do texto;
- Empobrecimento quantitativo: diminuição das redes de significantes, ao traduzir vários sinônimos pela mesma palavra;
- Homogeneização: unifica e lineariza todos os planos do tecido textual, indo contra sua natureza heterogênea;

- Destruição dos ritmos: quebra a tensão rítmica do original, ao alterar sua pontuação e estilo;
- Destruição das redes de significantes: destrói uma cadeia de sentidos subjacente ao texto. O subtexto trás tanto ritmo quanto significância à obra;
- Destruição dos sistematismos: o conjunto textual forma um sistema que é destruído ao ser alterado por qualquer das tendências. Esta destruição afeta a tradução no sentido em que dá ao leitor a impressão de não estar lidando com um “verdadeiro texto”;
- Exotização das redes de linguagens vernaculares: ocorre normalmente uma explicação e clarificação da linguagem vernacular, que atenta contra a textualidade da obra. O vernacular aparece através de exotização, acréscimo, ou vulgarização;
- Destruição das locuções: traduz locuções ou idiomatismos; adapta e domesticiza tais estruturas;
- Apagamento de superposições: na tradução, as relações da coíné com o vernacular ou com outras coínés que coexistem no sistema lingüístico de determinada cultura são apagadas. Destruindo a tensão entre estes níveis de língua superpostos.

1.4. POSIÇÃO, PROJETO E HORIZONTE

Em *Pour une critique des traductions: John Donne* (1995), Antoine Berman procura desenvolver uma forma de análise crítica de traduções e, neste processo, aponta três momentos que constituem aquilo que se passa com o tradutor durante sua tarefa tradutória, mesmo que estes, em muitos casos, não sejam enunciados: a posição tradutiva, o projeto de tradução e o horizonte tradutivo.

O momento que dá início à reflexão do tradutor sobre a tradução é o da posição tradutiva. O tradutor costuma refletir, mesmo que não esteja ligado a uma teoria ou escola tradutória específica, sobre sua atividade, possuindo um conceito ou percepção do que é tradução, e um modo de traduzir, bem como quais sejam seus objetivos com aquela atividade. Segundo Berman (1995, p. 74), apesar de o tradutor não estar vinculado efetivamente a nenhuma teoria, sua concepção não é, de fato, puramente pessoal, pois que está ligado a um discurso histórico, social, literário e ideológico sobre a tradução. A posição tradutiva é a maneira que o tradutor encara a relação estabelecida entre a tarefa tradutória e a compreensão que este faz das normas que regem a tradução.

Esta posição, uma vez ‘escolhida’, caracteriza a forma com que o tradutor irá traduzir. Apesar de nem sempre ser enunciada, nem precisar

ser, esta posição existe, sendo representada através do paratexto que envolve a obra traduzida, desde notas e prefácios até comentários, havendo tantas posições tradutivas quanto tradutores. Entretanto, uma tradução ética pressupõe que a posição tradutiva seja apresentada e elucidada ao leitor¹².

Berman esclarece ainda que é a partir da posição tradutiva, aliada à posição linguística (relação estabelecida entre a língua estrangeira e a língua materna) e à posição escrita (relação entre a escrita e a obra) do tradutor, que será possível desenvolver uma “teoria do sujeito traduzente”(Berman, 1995, p. 75).

Com a enunciação de sua posição tradutiva, a tradução adquire sua eticidade, visto que neste momento o tradutor manifesta sua subjetividade, sua intenção com aquela tradução, e assim, esclarece seu compromisso em relação ao texto a ser traduzido e ao leitor que receberá tal texto. Este compromisso previne que o tradutor caia na tentação de interferir no discurso do texto de partida, acrescentando ou elucidando questões peculiares a este texto em sua tradução.

O segundo momento exposto por Berman é o que ele chama de projeto de tradução e é determinado pela posição tradutiva e pelas exigências específicas determinadas pela obra a ser traduzida. Assim como a posição tradutiva, o projeto de tradução não necessariamente precisa ser verbalizado ou teorizado para existir, uma vez que para traduzir houve, anteriormente, uma reflexão acerca do processo tradutório e o tradutor escolheu um modo de traduzir. O projeto de tradução tem por função definir, em parte, a maneira que o tradutor realizará a tradução, mas não só isso, a própria obra demanda uma maneira determinada de traduzir.

O projeto tradutório, pretendido por Berman (1995) não se limita exclusivamente a um caráter teórico do processo executado pelo tradutor, mas está também relacionado à autonomia que o texto traduzido terá. Este projeto é determinado tanto pelo caminho traçado pela posição

¹² Em nosso caso, apresentamos a posição tradutiva, que foi escolhida para a realização deste trabalho, no capítulo 3, que trata da metodologia utilizada na tradução da obra de Levý.

tradutiva, quanto pelas exigências estabelecidas pela obra a ser traduzida.

O projeto tradutório explica o modo como o tradutor realiza sua tarefa, assim como abrange a maneira que o tradutor escolheu para realizar esta tarefa, uma “forma de traduzir”. O projeto tradutório está além da explicação do projeto teórico por trás da tradução, ele representa as escolhas do tradutor dentre inúmeras possibilidades. A partir da definição do projeto de tradução, um autor desconhecido pode ser introduzido de diversas formas em outra cultura; no que diz respeito à sua obra, esta pode ser apresentada de forma integral ou selecionada, bilíngue ou monolíngue, mas o projeto de tradução pode ir além, e determinar se esta será uma edição simples, ou será acompanhada de paratexto (introdução, prefácio, posfácio, etc.), ou ainda discorrer sobre o modo de tradução e as escolhas realizadas pelo tradutor, a teoria que este segue, e uma reflexão do que este entende por tradução; enfim, segundo Berman (1995, p.77), “as formas de um projeto de tradução, quando indicadas pelos tradutores, são múltiplas”.

Entre o projeto e a tradução existe uma certa dependência. A forma de traduzir, que constitui uma parte do projeto, pode ser observada a partir do estudo da tradução em si. Ou seja, é a tradução que revela, junto com o tipo de tradução, se o projeto conseguiu se realizar, “pois tudo que o tradutor consegue dizer e escrever sobre seu projeto se realiza apenas em sua tradução”, Berman (1995, p. 77).

O projeto se torna verdadeiro somente quando voltamos nossos olhos para a tradução, ou seja, é a manifestação da tradução que dá valor ao projeto, pois, não importa quão ampla seja a descrição e explicação de seu projeto, o tradutor não conseguirá torná-lo real, senão através da tradução propriamente: “a tradução nada mais é que a realização do projeto” (Berman 1995, p. 77.). É, a partir da tradução, que poderemos comprovar como o projeto foi concretizado e se obteve sucesso em sua concretização. Podemos dizer que todos os resultados da tradução, sejam positivos ou negativos, serão atribuídos ao projeto, ou seja, o resultado da tradução é consequência direta do seu projeto, assim como é por meio da tradução que é possível observar a capacidade do tradutor em efetivar seu projeto.

A apresentação explanatória e, de certo modo, determinista do projeto de tradução é entendida por Berman não como forma de reprimir a interpretação e a liberdade do tradutor, antes pelo contrário. Segundo o autor,

[...] Sua existência não contradiz em nada o caráter imediatista, intuitivo, do traduzir – tantas vezes invocado. Pois a intuição é atravessada, de quando em quando, pela reflexão [...](Berman 1995,p. 78)

Tanto a posição tradutiva quanto o projeto de tradução, segundo Berman, estão condicionados ao horizonte do tradutor. Este terceiro momento poderia ser definido como o ponto de vista do tradutor, baseado “na união dos parâmetros linguísticos, literários, culturais e históricos”, o qual ancorará seus pensamentos, ações e sentimentos na realização de sua tradução. Entendemos, assim, que o horizonte tradutório poderia ser entendido como o contexto no qual o tradutor está inserido e, conseqüentemente, sua tradução também o será. Todos os fatores escolhidos pelo tradutor em seu projeto, tais como, o modo de apresentação de uma tradução, uma tradução de uma obra recente ou antiga, que se enquadre na tradição tradutória vigente ou vá contra a mesma, assim como a posição tradutiva que o tradutor defende, estão relacionados com o horizonte da tradução, e este se apresenta de múltiplas formas. Isto é, a maneira que o texto de partida está relacionado com a cultura de chegada, ou como a cultura de chegada pode receber este determinado texto traduzido, se a posição tradutiva e as escolhas do tradutor se relacionam com a forma de tradução da cultura de chegada, se esta cultura aceita o estrangeiro e sua cultura, ou o aclimata, tornando o texto nacional, e, ainda, quais são as discussões e teorias tradutórias produzidas na cultura de chegada em relação ao gênero textual (drama, poesia, texto teatral, etc.) da obra em questão, são alguns dos parâmetros que formam o horizonte do tradutor.

Os pontos principais abordados por Berman na concepção de sua teoria tradutória – a tradutologia – a saber, a poética, a ética e a história, estão contidos nesta fundamentação do horizonte do tradutor, visto ser

este conceito ligado à hermenêutica moderna¹³, segundo o teórico, embora esta “nunca tenha tocado nas questões de tradução propriamente ditas”.

Não se pode dizer que, ao traduzir, estes três momentos de observação ocorram linearmente, apesar de permanecerem vinculados entre si. Mesmo, porém, que a análise do horizonte do tradutor seja tomada em primeiro lugar, dificilmente a posição e o projeto tradutório poderão se desvincular, visto ser esta ligação muito tênue. Segundo Berman, a análise do projeto propriamente dita se comporta de duas maneiras:

- uma primeira análise se fundamenta tanto na leitura da tradução ou das traduções, fazendo aparecer, de modo radiográfico, o projeto, quanto em tudo o que o tradutor pode dizer em textos (prefácios, posfácios, artigos, entrevistas, estando ou não na tradução: *tudo* aqui nos serve de indício) quando houver. Na verdade, sempre há, se se observar atentamente, palavras do tradutor, às vezes a serem interpretadas, sobre a tradução. O silêncio total é muito raro;
- o trabalho comparativo em si, que é por definição uma análise da tradução, do original e dos modos de realização do projeto. A verdade (e a validade) do projeto se mede, assim, tanto nele mesmo, quanto em seu produto. (1995, p. 83)

A relação entre Levý e o estruturalismo de Praga é explicada no capítulo que segue, como um procedimento para entender o pensamento do autor sobre tradução. Este foi o caminho percorrido pelo tradutor: entender o momento histórico em que o autor se encontrava, principalmente relacionado ao pensamento da época. As teorias aqui apresentadas fazem parte do arcabouço teórico estudado no Brasil, atualmente, sobre tradução. Embora a obra de Levý não represente um papel fundamental no panorama nacional das teorias da tradução, é possível pressupor sua utilização como forma de ultrapassar a tradição, e criar um horizonte tradutório mais amplo do que o previsto.

¹³ Visto que há, no horizonte do tradutor, um caráter interpretativo tanto dos signos da cultura alvo, como do texto a ser traduzido.

Apesar de não se tratar efetivamente de um texto literário em prosa, constatamos que seria possível utilizar tanto os conceitos quanto a maneira analítica presente na obra de Berman como base para os comentários da tradução do texto de Levý, dado que a obra do teórico tcheco está entre aquelas que alteraram paradigmas que guiavam alguns modos de tradução até o momento. Seu modelo tradutório mostra “como as leis estruturais formalistas se localizam na história e como elas interagem com pelo menos duas tradições literárias ao mesmo tempo, a da cultura-fonte e da cultura receptora” (Gentzler, 2009, p. 113).

Observamos também que Berman aponta para o fato de que a “natureza da tradução ‘literal’[...] é tal que ela não pode, em hipótese alguma, se transformar em modelo ou receita metodológica” (2002, p. 301). Assim, um processo tradutório que não seja, em sua totalidade, literal não deixa de fazer parte desta visada ética da tradução, desde que respeite parâmetros que indiquem a tentativa de abertura da cultura nacional para a cultura estrangeira, aceitando e recebendo a estranheza do Outro.

2. MOMENTO HISTÓRICO E APRESENTAÇÃO

Neste capítulo, com o intuito de apresentar o momento histórico do qual Levý fazia parte, principalmente no que concerne ao meio acadêmico e cultural, apresento primeiramente uma visão geral, assim como alguns conceitos fundamentais que são explorados no estruturalismo de Praga e sob a influência dos quais Levý construiu seu trabalho; em seguida, um breve apanhado sobre sua vida e seus trabalhos voltados à tradução, e o caráter de novidade de sua obra; por fim, faço uma apresentação da obra aqui traduzida, trazida em um caráter mais explicativo do que analítico.

2.1 O ESTRUTURALISMO DE PRAGA E SUA INFLUÊNCIA EM LEVÝ

O contexto que é apresentado aqui, para entendermos o pensamento de Levý, está mais voltado à influência e esclarecimento da herança do Estruturalismo de Praga sobre o autor e sua obra. Ao abordar textos de seus fundadores, tais como Roman Jakobson e Jan Mukařovský, pretendo caracterizar as ideias e conceitos da Escola Estruturalista de Praga, principalmente a noção de sistema e a integração tanto de fenômenos linguísticos quanto literários dentro deste sistema, seu caráter dialético¹⁴, além do entendimento de o valor estético ser passível de análise, desenvolvido pelo Círculo Linguístico de Praga, doravante CLP.

O Estruturalismo de Praga teve seu início por volta de 1926 com o aparecimento do CLP e a publicação de suas assim chamadas *Teses* em 1929. No final dos anos de 1930, as atividades do Círculo de Praga foram suspensas, por conta do advento do nazismo. E, apesar das intenções de repressão em relação ao estruturalismo praguense no início dos anos 50, por parte do regime soviético, que controlava a região neste período, seus pensamentos e ideias continuaram se desenvolvendo, embora mais lentamente.

¹⁴ Para Levý, o caráter relacional entre autor, conteúdo e contexto da obra “foi determinado, até agora, pela filosofia artística marxista com sua concepção da obra de arte como representação da realidade, para esta análise empregou-se, sobretudo, a dialética” (Levý, 1969, p.34).

O CLP foi fortemente influenciado, em seu princípio, entre outros pensamentos vigentes naquele período, pelo Formalismo Russo, escola científica que, pela primeira vez, teve como instrumento principal de sua análise os problemas envolvidos na construção artística da obra poética. O estruturalismo de Praga chegou, por meio das teses desenvolvidas pelo Formalismo, à conclusão de que a obra literária é um fato histórico e está ligada ao meio social no qual se manifesta. A compreensão desta obra se deve primordialmente à tradição vigente. A evolução literária, e desta maneira, a alteração desta tradição, se deve mais ao contexto social no qual a obra está envolvida, à influência de outras literaturas, e, neste caso, de traduções de obras estrangeiras, do que à originalidade.

Com base na noção de sistema, como vista pelos formalistas, desenvolveu-se, a partir da visão de um dos mais renomados membros do CLP, Jan Mukařovský, a concepção de estrutura. Mukařovský, por volta dos anos 40, apresentou o conceito de estrutura aberta, definido basicamente como um todo dinâmico de contradições dialéticas. Citando Králová (2008), uma estrutura

era concebida como um conjunto de componentes em rede, cujo equilíbrio interno seria constantemente interrompido em turnos e depois reestabelecido novamente, manifestando-se, portanto, como um conjunto de contradições, isto é, enquanto a identidade da estrutura é o que sobrevive ao longo do tempo, sua composição hierárquica interna e as inter-relações de seus componentes está em constante mudança devido ao processo de recepção. (Králová, 2008, p.20).

Esta construção sistêmica é um dos fatores que contribui para a visão histórica e social que os estruturalistas estabeleceram, sendo, em razão disto, que a dimensão sociológica se apresenta como um dos princípios fundamentais de sua ideologia.

Uma das características mais relevantes do estruturalismo de Praga, que influenciou Levý fortemente, é sua natureza dialética, ou seja, seus estudos são tanto teóricos – ao produzir conceitos, métodos e modelos universais – quanto analíticos – quando os estudiosos utilizam estas teses universais na análise de fenômenos particulares; é a partir desta característica que não somente foram desenvolvidas categorias

teóricas, mas também novas descobertas foram feitas, principalmente nos campos da utilização da linguagem e da semiótica.

Este posicionamento do estruturalismo permitiu que seus estudiosos construíssem teorias sistêmicas abstratas, aplicando-as como ferramenta de análise textual, como, por exemplo, questões semânticas, ou ainda, focadas nas estruturas narratológicas e estéticas de um texto. Assim, empregando tal teoria à poesia ou prosa, com o intuito de descobrir a individualidade do autor e as características únicas que se apresentavam neste sistema, o estudioso também descobre condições sociais ou semiológicas e semânticas contidas no texto analisado. Isto foi possível pelo fato de que o estruturalismo não se limita a observar apenas o estilo linguístico, mas também outros fatores que formam o sistema.

Entre estes fatores, está o valor estético como sendo objetivo e passível de análise; não sendo apenas uma questão subjetiva, está ligado à história literária tradicional feita em determinado período de estudo. O que o Círculo prega como evolução, que dizem ser objetiva, é também um valor estético, e esta evolução está ligada à qualidade artística da obra, principalmente da obra literária. A estrutura artística é a base para a definição objetiva do valor estético e esta estrutura está no espírito da coletividade, no sistema histórico, social e cultural do qual a literatura faz parte. Esta estrutura está em constante movimento. O objeto estético designa o ponto de evolução de uma estrutura, relacionada, pelo observador, a um certo tipo de obra; tal objeto pode variar, entre indivíduos de contextos diferentes, como por exemplo, em idades diferentes ou situações sociais distintas. Estas diferenças não se encontram apenas no nível individual, ou seja, o objeto não varia de indivíduo para indivíduo, mas está condicionado a um estrato supra-individual, tendo valor de norma. Para Levý, as normas tradutórias não poderiam ser prescritas ou consideradas imutáveis, mas, ao contrário, “sempre dependem de seus contextos históricos, e, como todas as normas artísticas, formam parte da cultura nacional individual” (Snell-Hornby, 2006, p. 22).

2.2 O TEÓRICO DA TRADUÇÃO JIŘÍ LEVÝ E SUA INFLUÊNCIA

A escola de Praga caracteriza-se, portanto, entre outros fatores, pelo estudo dialético, o qual, concomitantemente, integra fenômenos

literários e linguísticos em um sistema de valores sociais de uma determinada comunidade. Levý, em sua obra, pretende isolar os fatores que afetam o trabalho do tradutor durante o processo tradutório e, com isso, tenta apresentar o modo como um método particular de tradução modifica potencialmente o efeito que tal texto terá sobre seu leitor final. Sua preocupação com o tradutor e suas escolhas o colocam como vanguardista no que concerne às abordagens das teorias da tradução que respeitam não apenas a individualidade do tradutor, mas também sua criatividade, situando o tradutor em uma posição de igualdade com o autor, pois os dois interferem no sistema; ambos possuem ferramentas para contribuir com o valor estético, como evolução objetiva da estrutura.

A principal motivação da teoria de Levý é a escolha que o tradutor faz, visto que apresenta a interpretação como pré-requisito para a tradução, e assume que há alternativas com as quais o tradutor trabalha, e é a partir daquelas que este irá produzir o seu texto.

Percebe-se, com isso, que a ênfase de sua teoria está posta nas habilidades criativas do tradutor e em sua capacidade de estabelecer estratégias que o auxiliem no processo tradutório, permitindo, assim, ao tradutor atuar como peça fundamental do processo de tomada de decisão do jogo tradutório.

A questão relativa ao valor estético ou poeticidade, pode ser associada aos ideais formalistas e estruturalistas. Nos estudos formalistas houve uma tentativa de teorização acerca da literariedade: o literário enquanto passível de ser medido e estudado cientificamente e de modo unilateral, sem a interferência de outras disciplinas, como a sociologia ou a antropologia. Desenvolveram a noção de autonomia para o texto literário, contribuindo para a compreensão de como a tradução literária interfere na teoria da tradução. As questões levantadas pelo formalismo se adéquam mais fortemente a um caráter descritivista e à relação a elementos estruturais superficiais, e menos a uma questão metafísica do bem escrever.

Levý acreditava que a literariedade seria um dos fatores que compunham as complexas redes de significados no sistema criado pela obra literária. Cada palavra, efeito estético ou mesmo referência social ou cultural estavam interligados entre si dentro do mesmo texto, mas

também conectavam-se com outros textos dentro da tradição literária da qual provinham. Assim, entender o valor estético da obra em sua totalidade não seria possível se fossem tomados separadamente o significado linguístico e a motivação artística. Para isto, seria necessário que o tradutor chegasse ao entendimento da realidade artística expressa no texto fonte e consequentemente a reconstruísse no texto alvo.

Em seu ensaio intitulado *Translation as a Decision Process* publicado em 1967, Levý definiu tradução como um jogo, conforme expresso no capítulo 1 desta dissertação. Seguindo esta conceituação, pode-se dizer que cada jogo resulta em uma variação tradutória específica (van den Broeck, 1998, p. 5). Segundo Raymond van den Broeck, o pressuposto teórico acerca da tradução adotado por James S. Holmes, o qual foi fortemente inspirado pelas ideias de Levý, introduz a ideia de que a tradução seja um jogo estratégico.

As ideias e pensamentos de Levý sobre a tradução se desenvolveram de dois modos paralelos. Por um lado, introduz questões teóricas voltadas ao estudioso e historiador da tradução, buscando chamar a atenção destes para a tradução como gênero artístico; por outro lado, traz apontamentos que revelam questões práticas da tarefa tradutória, voltando-se neste caso para o tradutor na tentativa de apresentar soluções a problemas enfrentados. Apesar de suas ideias poderem ser aplicadas à maioria dos tipos textuais, foi sua teoria sobre tradução poética que o fez ser reconhecido como grande teórico, ao menos no Ocidente, segundo Mona Baker em sua *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (2001),

A maior contribuição de Jiří Levý para a moderna teoria de tradução poética foi sua aplicação dos métodos das ciências exatas. Com notável acuidade, ele identificou os problemas principais da tradução poética e em muitos aspectos, demarcou as linhas ao longo das quais as futuras pesquisas deveriam proceder. (Baker, 2001, p. 381)

Os parâmetros estabelecidos por Levý em *Umění Překladu* (1963) influenciaram os estudos da tradução de uma forma geral. Segundo Gentzler, o texto de Levý pode ser caracterizado como instrumental para os estudos da tradução (Gentzler, 2009, p. 113). Contudo

sua influência não se limita a ideias gerais no campo teórico da tradução, sendo também encontrada nos projetos teóricos de seus contemporâneos, como por exemplo, Anton Popovič, cujo trabalho reflete as preferências de Levý com relação aos seus métodos de tradução, levando seu modelo teórico adiante, ao realizar “o trabalho comparativo de localizar as conformidades e as diferenças que ocorrem quando uma obra é traduzida e explica a relação entre a tradução e o original” (Gentzler, 2009, p. 118).

Ademais, Mary Snell-Hornby em *The turns of Translation* (2006), coloca Levý em uma posição de destaque não apenas como teórico da tradução, mas como um verdadeiro pioneiro para os Estudos da Tradução ao criar uma ponte entre a teoria e a prática tradutória. Segundo a autora,

Levý estava além do papel de precursor e provou ser um dos pioneiros dos Estudos da Tradução modernos. Seu material incluía tradução de drama, por tanto tempo considerada uma enteada da disciplina, com todos os problemas de falibilidade, e desempenho que seriam discutidos nos anos 1990, e um terço do livro é devotado à tradução do verso. Snell-Hornby (2006, p. 22)

2.3 A TRADUÇÃO LITERÁRIA, UMA APRESENTAÇÃO DA OBRA

Apresento a seguir um estudo de caráter geral a respeito do primeiro volume da obra *Die literarische Übersetzung* (1969), com enfoque na concepção de tradução de Levý, com o objetivo de aproximar a teoria do autor tcheco ao público brasileiro. Uma obra sobre a qual assim comenta Schamschula em seu prefácio à edição alemã:

Este livro poderia criar uma ponte entre teoria e prática. Por um lado, quer dar suporte ao tradutor em seu trabalho prático, acentuar os problemas e apresentar possibilidades de solução. [...] Por outro lado, este trabalho quer chamar a atenção do historiador literário para a tradução como um gênero artístico, que ainda não foi sistematicamente estudado com métodos modernos. (Levý, 1969, p. 10)

A obra de Levý *Umění Překladu* foi publicada pela primeira vez em 1963, sendo dividida em duas partes, a primeira voltada à teoria da tradução geral e a segunda tratando unicamente da tradução de poesia. Discurso a seguir apenas sobre o primeiro volume, tanto na exposição das ideias quanto nos comentários à referida obra.

Em seu primeiro capítulo, Levý nos dá um panorama geral do que se fez até então no que diz respeito à tradução e os mais modernos pensamentos disseminados àquela época sobre o traduzir e suas questões e se posiciona de maneira desfavorável à situação em que se encontrava a teoria da tradução, baseando seus estudos em “reflexões empíricas e aforismos ensaísticos” (Levý, 1969, p. 13). Ademais, seus conceitos e pensamentos não se deixaram manipular pelas condições políticas que controlavam o território tcheco, ou seja, apesar de pressões externas para que ideologias como o marxismo fossem seguidas, Levý revitaliza o estruturalismo, caracterizando, inclusive, o marxismo como uma visão contrária à sua, ao menos no que diz respeito à posição do tradutor no jogo tradutório. Levý diz que:

em obras baseadas em uma estética sistemática e racional (como o Marxismo), também penetram formulações, as quais indicam que os autores, na relação entre tradução e original, se importam mais com a individualidade psicológica do criador, do que com a individualidade metódico-literária da obra. (Levý, 1969, p.14)

Em sua argumentação sobre as teorias que compunham o universo da tradução, Levý procura demonstrar como os problemas dos tipos diversos de tradução são solucionados diferentemente de acordo com os objetivos dos tradutores. A obra de Levý propõe observações que podem contribuir com a formulação de uma teoria da tradução que seja especializada. Segundo o autor,

Um ponto de partida mais efetivo para a elaboração de teorias de tradução detalhadas e especializadas é a precedência pela conservação de aspectos particulares do texto traduzido – e isto depende da estrutura do texto escrito ou falado e não do objetivo, do qual a tradução deve se servir. (Levý, 1969, p. 18).

De acordo com sua teoria, por se tratar de um processo comunicativo, a informação contida na tradução pode ser dividida em duas categorias: elementos invariáveis, que, por sua natureza, devem permanecer inalterados no final do processo tradutório; e elementos variáveis, que representam as estruturas que serão alteradas na tradução por outras estruturas com valores semelhantes na língua e cultura alvo. Levý entende que estas categorias podem ser aplicadas a diversos tipos tradutórios. A relação entre objetos variáveis e invariáveis em um texto é que determina sua dificuldade tradutória; quanto maiores as questões invariáveis, mais dificuldades se apresentarão no processo tradutório. Dentro do quadro rudimentar dos tipos textuais (Levý, 1969, p.19), pode-se atribuir ao texto teórico menos elementos invariáveis.

Dois métodos de estudo da tradução, vigentes naquele período, foram observados por Levý, a saber, o linguístico e o literário. As pesquisas envolvendo o método linguístico se baseiam principalmente na dualidade que existe entre as línguas envolvidas na tradução, ressaltando principalmente os pontos em comum, tais como a universalidade das línguas e a visão de mundo dos falantes de ambas as línguas. Dentre as visões linguísticas da tradução, o autor opta por aquela que preconiza a funcionalidade do texto, ou seja, que analise as funções comunicativas e os elementos linguísticos existentes no texto fonte e tente reproduzi-las no texto alvo. Sua principal proposta para desenvolver sua teoria, entretanto, é utilizar um método estruturalista, e consequentemente, semiótico, visto que, para o autor, a semiótica é o prosseguimento lógico do estruturalismo (Levý, 1969, p. 22).

O método literário adotado por Levý se baseia no fato de a tradução, assim como a literatura original, possuir uma “personalidade”, e, desta forma, aspectos que demonstram a poética do tradutor podem ser investigados da mesma forma que ocorre com os do autor. Neste sentido é que a análise do momento histórico do qual o tradutor faz parte, de sua poética como diferenciadora dos estilos e desenvolvimentos literários de dois povos pode ser realizada.

A partir da concepção de tradução que Levý apresenta, relacionando as características literárias da tradução em relação ao texto fonte, unidas às escolhas culturais que envolvem o fazer tradutório, o autor

concebe dois métodos tradutórios: o *ilusionismo* e o *anti-ilusionismo*. Resumidamente, no primeiro método, que trata de traduções assim chamadas ilusionistas, “o tradutor ilusionista oculta-se atrás do original, o qual apresenta ao leitor sem intermediários, por assim dizer, com o objetivo de despertar neste a ilusão tradutória, ou seja, a ilusão que lê o original” (Levy, 1969, p. 31). Em contrapartida, no segundo método, o tradutor, não só caracteriza seu texto como tradução, mas também interfere no andamento da história, acrescentando seu ponto de vista. O método que Levy segue para elaborar sua teoria é o ilusionista, embora sua intenção não seja igualar a experiência de leitura do leitor do texto fonte com o da tradução, mas sim trabalhar com uma identidade funcional entre os textos. Nestes dois métodos apresentados por Levy, o que se deve levar em conta, segundo Snell-Hornby (2006) é:

A subordinação das partes e dos detalhes ao texto como um todo, visto conforme sua função dentro do sistema (literário) e dentro de um contexto cultural e histórico. Ideias similares foram posteriormente expressas e elaboradas nas abordagens funcional e descritiva dos anos 1980. (p.22)

Este processo de aproximação funcional é um dos processos tradutórios aos quais Levy faz referência, mas não apenas isto. Constituem também este processo, as características das línguas envolvidas, uma vez que influencia na compreensão da comunicação entre o autor e seus leitores e do tradutor e seus leitores. Ademais, o processo tradutório não se conclui com o término da escrita, assim como o texto fonte não está concluído quando o autor o passa para o papel, mas sim quando é lido é que ocorre sua efetivação na sociedade e, assim como o texto fonte, a tradução pode ser ou não aceita.

O processo de recepção normalmente termina com a reconstrução da obra literária na mente do leitor. Mas o tradutor difere do “leitor normal” pelo fato de que ele deve formar uma ideia da obra e colocar isto em palavras para outro leitor, e, como o original, a tradução somente tem relevância social quando esta é lida. [...] e isto significa, como também foi ressaltado na abordagem funcional dos anos 1980, que o tradutor deve trabalhar com os

leitores em mente e antecipar como seu texto pode ser visualizado por eles. (Snell-Hornby, 2006, p.22).

As questões referentes ao processo tradutório podem, finalmente, ser formadas pela relação de três componentes, segundo Levý: o conteúdo da obra, a concretização da obra pelo leitor do texto fonte, e sua segunda concretização pelo leitor da tradução.

Seguindo a noção dada pelo processo tradutório, Levý propõe uma descrição do que seria o trabalho tradutório, dividido em três pontos:

1. Compreensão do original;
2. Interpretação do original;
3. Conversão do original.

No que concerne à *compreensão do original*, o tradutor percorre três fases distintas, mas que podem ocorrer concomitantemente. Primeiramente há uma leitura e apreensão filológica do texto, quando a leitura se dá em um nível superficial de entendimento; em seguida passa-se à busca pelo valor estético, isto é, palavras e expressões que fogem do entendimento comum e estão ligadas a um nível mais profundo de leitura, e a tradução usualmente demanda uma percepção mais consciente da obra do que aquela que faria um leitor comum. Neste caso, ao “perder” uma destas expressões conotativas, o tradutor deixa de passar ao leitor, segundo Levý, uma função contida no texto (Levý, 1969, p. 43). Finalmente, na última fase de compreensão, são abordadas as relações mais amplas, por exemplo, ligações entre personagens, características que formam a realidade do texto, sua verossimilhança, assim como ideologias expressas pelo autor explícita ou veladamente. Estudar as metodologias de formação da realidade do texto fonte é fundamental para que o tradutor não apenas consiga compreender e reproduzir esta realidade, mas também para saber o momento que esta deve ser transmitida ao leitor na produção do texto.

A *interpretação do original* provém da concepção da obra que o tradutor tem em mente. Esta concepção, segundo Levý, seria semelhante àquela do historiador literário, e seu espaço de jogo estaria limitado aos valores ideais e estéticos contidos no texto fonte. O tradutor visa mais a poética da obra do que a sua própria, sem impor, desta forma, suas ideis-

as subjetivas à obra. Os limites interpretativos estão condicionados ao conteúdo da obra e a seus elementos estéticos, sejam eles explícitos ou latentes. Apesar de existir a possibilidade de inúmeras interpretações para uma obra de arte, a introdução de uma determinada interpretação na tradução por parte do tradutor, seja uma explicação inexistente, seja a alteração do efeito artístico, destruiria a estrutura artística do original, acabando também com a essência da tradução.

A *conversão do original* em tradução se dá por meio de três fatores, para Levý. Primeiramente é preciso estabelecer a relação entre os dois sistemas linguísticos. Visto que os dois sistemas não são equivalentes, é preciso que o tradutor consiga resolver as questões relativas ao estilo e às forças semânticas que atuam em ambos os meios textuais, e para isso, as escolhas do tradutor são fundamentais para reestabelecer os níveis funcionais do texto fonte no texto alvo.

Além disso, a influência do original na tradução afeta a tomada de decisão do tradutor. Segundo Levý, “há uma influência direta e uma indireta da expressão linguística do original sobre a tradução, que possui efeitos positivos e negativos” (1969, p. 59), ou seja, tanto a novidade presente no texto fonte que o tradutor consegue trazer para sua língua, quanto desvios que o tradutor toma no que diz respeito a particularidades da língua de partida que não estão presentes em seu idioma são construídos pela influência do texto fonte. Por fim, ainda existe a tensão de se transpor um texto de uma língua para outra, originando um pensamento que não foi originalmente pensado para aquela cultura. Esta tensão pode resultar em um texto gramática e semanticamente perfeito, mas mesmo assim parecer artificial ao leitor. A prática tradutória exige do tradutor uma capacidade artística muito grande para que seu texto não seja apenas uma reprodução de um estilo incômodo ao seu leitor, mas para que resulte em um texto que promova novas formas estilísticas em sua própria língua e cultura. Para Levý,

As exigências, que são dirigidas ao tradutor, também determinam mais detalhadamente que tipo de talento a arte de traduzir demanda: acima de tudo, trata-se de imaginação, de capacidade para objetivar e de talento estilístico. (Levý, 1969, p. 64).

Demanda-se esta capacidade artística do tradutor, sobretudo, porque aqui a tradução é encarada como um gênero artístico. Levý propõe esta classificação para a tradução com o intuito de criar um ambiente mais sólido que possa apoiar a teoria da tradução, e não apenas voltado para a empiria e a prática. Para Levý, “a tradução como obra é uma reprodução artística, a tradução como processo, uma criação original, a tradução como gênero artístico, um caso limite na separação entre a arte reprodutiva e original” (1969, p.66). Categorizar a tradução como gênero artístico é uma forma objetiva de buscar auxílio e soluções para a problemática tradutória por meio da comparação com metodologias de outros gêneros mais desenvolvidos, como as artes performáticas.

Sendo considerada um gênero artístico, a tradução demanda uma forma de qualificação para sua análise. Assim, dois valores formam o arcabouço de observação para o crítico e historiador da tradução, são eles, a *verossimilhança* e a *beleza*. Para que haja verossimilhança na tradução, é preciso que esta consiga manifestar os traços essenciais do texto fonte ao leitor alvo. Para conseguir isto, “o tradutor não deve preservar apenas os contornos formais do texto, mas também seu sentido e valor estético, e isto com recursos que possam familiarizar seus leitores com este valor” (Levý, 1969, p.69), e não reproduzir o texto apenas de forma mecânica. O segundo valor que serve de critério para a análise tradutória também é aplicado ao texto fonte, trata-se do seu valor estético, ou seja, a tradução também possui um significado artístico enquanto obra traduzida dentro da literatura nacional, visto que pode alterar o paradigma dentro desta literatura. Certamente é preciso ter em mente que este valor não é absoluto, mas sim condicionado à situação cultural e histórica da sociedade em questão.

Uma das principais dificuldades que Levý encontrou para a formulação de sua teoria são as tensões que se formam no processo tradutório, por exemplo, a situação problemática da tradução de nomes próprios: deve-se optar por naturalização destes nomes ou mantê-los como estrangeiros? Ou ainda, uma hibridização solucionaria este problema? Estas questões não parecem ter uma resposta única, sendo necessário que o tradutor escolha a melhor opção dependendo de cada caso. Além disso, as dificuldades aumentam quando se trata da tradução de períodos

históricos diferentes, e mesmo culturas diversas. Sobretudo esta última pode introduzir características positivas na sociedade da tradução, ao apresentar, por exemplo, outra forma de narrativa ou mesmo uma forma de pensamento que, à primeira vista, pode parecer absurda para a cultura alvo, mas, aos poucos, se agregue à forma de pensar daquela sociedade.

O local da tradução também é uma das escolhas que o tradutor deve considerar ao realizar seu trabalho. Visto que a tradução ocupa um lugar dentro do que pode se chamar de literatura nacional, o tradutor pode optar por manter as particularidades de sua literatura nacional, ou pressupor no leitor um desejo pelo conhecimento da cultura estrangeira, e assim trazer, através de sua tradução, as características distintivas da cultura fonte, revelando novas possibilidades de desenvolvimento da literatura do país (Levy, 1969, p. 76).

Entendida como gênero, a tradução também pode alcançar o *status* de clássica ou ideal para uma geração. Isto foi, por exemplo, o que ocorreu por muitos anos com a tradução brasileira da obra de James Joyce, *Ulisses*. Não necessariamente é a melhor tradução que se torna um clássico, vários fatores contribuem para tal categorização, como a reação do público diante daquele texto, seu posicionamento dentro do espírito da época e da cultura da qual fará parte. Disto decorre a brevidade da tradução de um clássico, a qual será aceita como tal, segundo Levy, apenas

enquanto ela for adequada aos fundamentos da língua e da interpretação deste período. Quanto mais rápido uma língua nacional se desenvolve, mais rápido envelhecem as traduções. (Levy, 1969, 79)

Destes clássicos traduzidos, ou mesmo de traduções que foram as primeiras em sua língua origina-se uma tradição tradutória, isto é, construções textuais, frases, títulos e até mesmo jogos de palavras que são considerados unânimes e imutáveis, mesmo que aquela tradução não funcione mais como texto completo. Estas condições tradicionais influenciam o trabalho do tradutor e, em alguns casos, até mesmo restringem sua possibilidade de escolha. Isto não significa que o tradutor esteja fadado à cópia de um texto mais antigo, antes pelo contrário, aponta para o fato de que algumas soluções alcançaram uma originalidade na

língua alvo que deve ser mantida, e negá-la introduzindo outra solução, não necessariamente melhor, abalaria a constituição hereditária não apenas daquele texto, mas também da consciência cultural que se desenvolveu a partir dele. Aqui não há um incentivo ao plágio tradutório, mas uma busca pela originalidade por parte do tradutor e a manutenção da tradição tradutória é incentivada somente nos casos em que a solução ótima ou mesmo a única possibilidade já foi encontrada.

Esta originalidade requisitada ao tradutor pode ser avaliada por dois modos: em primeiro lugar, o exagero linguístico; em segundo, o enriquecimento literário. Em alguns casos, o tradutor, querendo demonstrar sua capacidade artística e versatilidade linguística, exagera ao produzir seu texto e introduz, sem necessidade, neologismos e estrangeirismos, ou ainda altera morfológicamente palavras antigas, para que pareçam criações completamente originais e com a sua assinatura; em alguns casos, também, eleva o nível linguístico e literário do texto, tornando-o mais difícil com a intenção de atrair o interesse do leitor. Em contrapartida, o tradutor que cumpre sua tarefa sem a preocupação de se sobressair tem a possibilidade de enriquecer tanto linguística quanto literariamente sua língua. Para Levý,

o tradutor pode e deve fazer valer completamente suas capacidades de criatividade linguística, quando tiver de transladar valores estilísticos que ainda não foram encontrados no desenvolvimento de sua literatura nacional. Preencher estas lacunas é justamente uma das tarefas do traduzir. (1969, p.83)

O tradutor contribui para o avanço de sua literatura quando consegue passar à poética de sua literatura nacional estilos e tipos literários que não existam ou que ainda não tenham se desenvolvido tanto quanto na cultura fonte. Isto ocorre através da tentativa de recriação das estruturas existentes no texto fonte, e não apenas criando um texto na língua alvo que apenas demonstre seu virtuosismo linguístico.

Os procedimentos de trabalho do tradutor podem ser divididos de duas formas, ou ele opta por uma tradução fiel ou por uma livre. A teoria de Levý prevê estes dois modos de tradução, um que preconiza a fidelidade e se atém a questões particulares do texto fonte, estando liga-

do ao intercâmbio linguístico e a elementos que trazem a singularidade como colorido cultural para a outra cultura, e o outro, tratado como tradução livre, que preserva a forma e o conteúdo geral, onde “no lugar da particularidade nacional e temporal do original, ela coloca a particularidade nacional e temporal do local no qual se publica a tradução” (Levý, 1969, p.86). A partir disso, o teórico tcheco desenvolve três métodos fundamentais regulamentados, de fato, pela relação entre o particular e o geral, são eles:

- A substituição: quando não é possível preservar um elemento artístico particular que seja portador de um significado geral, mas se consegue comunicá-lo; por exemplo, quando um determinado personagem produz erros que interferem no sentido geral do texto, estes erros precisam ser substituídos na tradução.

- A transcrição: quando é possível preservar um recurso artístico que não possua significado geral, mas não comunicá-lo; quando o nome não carrega nenhum sentido, por exemplo, Levý é categórico ao dizer que somente a transcrição é possível.

- A tradução: quando é possível preservar e comunicar um recurso artístico.

Outro ponto da problemática da tradução que compõe a teoria vista aqui está relacionado ao colorido nacional e histórico. Uma preocupação fundamental para o tradutor é escolher que papel as particularidades históricas e nacionais da cultura fonte exercerão no texto da tradução. As dificuldades se iniciam já no fato de determinar quais são propriamente estas particularidades nacionais, e se são mesmo particularidades pertencentes àquela cultura ou fazem parte de uma consciência cultural internacional. É importante observar se a língua exerce um papel fundamental na constituição desta particularidade e perceber se os elementos linguísticos possuem significados específicos, de forma que se possa mantê-los na tentativa de preservar o colorido estrangeiro. Além disso, é preciso observar que entre o texto fonte e a tradução há uma relação de uma obra com sua realização, portanto, não deve ser encarada como um enclausuramento dos fatos históricos da cultura fonte, mas como uma concretização da cultura do texto original na mente do leitor. Por isso, nem todas as particularidades históricas precisam ser

preservadas, mas sim aquelas que despertam a consciência do leitor alvo para o Outro.

Entendendo a obra como um sistema estrutural, o qual se constitui de outros subsistemas, a percepção, por parte do leitor, das diferenças culturais também é influenciada pela proporção entre o todo e as partes. As escolhas que o tradutor faz são, dentro da teoria de Levý, voltadas ao todo em detrimento das partes. Ou seja, é mais recomendável optar pela reprodução do todo estilístico do que pela translação das partes que o compõem, visto que nem sempre se chegará ao mesmo resultado. Por exemplo, como o caso da tradução de expressões idiomáticas e provérbios, quando o sentido, muitas vezes, se afasta da simples reunião de palavras, quando então, o tradutor deve dar preferência à substituição por um provérbio local com uma carga semântica semelhante. A teoria de Levý tem uma abordagem funcional. Assim, o principal foco do tradutor está em compreender a função no texto fonte e trazê-la ao texto alvo. Isto significa, por exemplo, que, quando uma frase possui elementos com uma função caracterizante, seja ela informativa ou semântica, a tarefa do tradutor é reproduzir primeiramente esta função como um todo, e somente depois, se for preciso, traduzir o significado denotativo das palavras, considerando que, para o autor, a função pode estar fundamentada “em alguns dos menores elementos informativos (palavras), e normalmente é irrelevante, quais destes devem ser preservados” (Levý, 1969, p. 105). Deste modo, a ordem formada pelos jogos de palavras é irrelevante. O que se pede é que o tradutor consiga reconhecer estes jogos e, então, reproduzi-los, para que exerçam função similar entre os leitores do texto alvo.

Esta capacidade de reconhecer as funções e transmiti-las entra na categorização de poética tradutória. Esta poética é formada pelo estilo tradutório, pela escolha de palavras, pelo pensamento e sua representação linguística e também pode ser encontrado na tradução dos títulos.

O estilo tradutório não se relaciona com o estilo do texto fonte na medida em que aquele, em alguns casos, produz um texto mais correto e apurado que o original, ou seja, onde o texto fonte traz uma expressão colorida e expressiva, “excedendo” em relação a um texto linguisticamente correto, a tradução não consegue o mesmo resultado,

sendo considerado linguisticamente correto, porém, estilisticamente inferior. Para que alcance este nível estilístico, o tradutor também precisa tentar ultrapassar os limites da língua, para produzir uma obra que esteja não apenas alinhada com modelos textuais, mas que se compare às obras literárias de seu idioma.

O empobrecimento lexical originado pela escolha de palavras está diretamente ligado a esta tentativa de produzir um texto correto, sem deixá-lo manifestar-se como obra única e pura novidade. Isto ocorre de três formas: Quando o tradutor prefere utilizar palavras mais simples e gerais, que possuem um entendimento maior entre os leitores, ao invés de palavras específicas e com significados particulares, com o intuito de facilitar o entendimento do texto. Ou quando abre mão de recursos expressivos, normalmente relacionados ao estilo do autor, a fim de utilizar palavras comuns e com valor estilístico neutro, tornando a obra incolor, ou por outro lado, escolhendo palavras que, não apenas ressaltem o estilo, mas intensifiquem os efeitos mais fortes, e, em alguns casos, os mais grosseiros do texto. Além disso, outro cuidado que o tradutor deve ter é a medida de utilização dos sinônimos, ou seja, o tradutor deve procurar se valer dos sinônimos oferecidos por seu idioma e não se limitar a algumas escolhas. Entretanto, também deve ser capaz de perceber se uma palavra foi utilizada mais de uma vez de forma intencional no texto fonte, apresentando uma função definida, e assim procurar trazê-la ao texto alvo.

A interpretação é outro dos fatores que pode interferir na produção da tradução. Embora caiba a este interpretar a obra a fim de compreendê-la para realizar sua tarefa, muitas vezes, o tradutor acaba carregando estruturas textuais veladas, que faziam parte do estilo da obra, para o primeiro plano. Ao optar por esta forma de tradução, o tradutor quebra tensões pretendidas pelo autor entre o pensamento e a ação, e revela ao leitor da tradução aquilo que o leitor do texto fonte apenas desconfiava.

A estilística tradutória passa também pela tradução dos títulos de livros. Dois tipos principais formam o estudo de Levý, primeiramente aqueles títulos chamados descritivos, comuns na Idade Média, mas que também ocorrem na literatura moderna. Estes títulos trazem tanto o estilo da narrativa, o tema que será tratado, quanto o nome do herói.

Nestes casos o tradutor consegue preservar o caráter informativo do título. Em segundo lugar o teórico trata dos títulos simbólicos, mais variados e com um efeito sobre o leitor mais particular e com maior inserção na cultura fonte. A dificuldade, por conta disso, aumenta para o tradutor. Assim, em muitos casos, o tradutor opta por utilizar uma forma nacional específica. Como é o caso, por exemplo, da publicação de uma seleção de textos de determinado autor. No Brasil, utiliza-se o termo *Antologia*, em inglês *Selected* (poemas ou contos, etc.), em alemão *Ausgewählte...* (textos, obras, etc.), em francês *Oeuvres choisies*. As dificuldades também se apresentam quando um título faz referência a uma situação social ou traz um local específico da cultura fonte. Também é preciso que o tradutor observe quando um título já faz parte do arcabouço literário da cultura alvo, e se será útil tentar modificar esta tradição tradutória sem confundir o leitor e sem prejuízo para a sua tradução.

Outra consideração tomada por Levý na construção de sua teoria é no que concerne à tradução de teatro. Na reconstrução de um texto teatral, o tradutor deve levar em conta três fatores, a língua em que será representado o texto; o destinatário, tanto o público quanto os personagens no palco; e aquele que enviará a mensagem, o falante.

A fala do personagem precisa ser pensada para o público que irá recebê-la. Segundo Levý,

O ouvinte contemporâneo não está mais acostumado com os períodos desenvolvidos de modo complexo do diálogo teatral, razão pela qual os tradutores modernos frequentemente simplificam a sintaxe de dramas antigos. (1969, p. 129)

A falabilidade do texto se dá por meio das escolhas do tradutor, quanto mais semelhante à linguagem coloquial estiver o texto traduzido melhor será compreendido pelo público. A inteligibilidade está associada à compreensão que o ouvinte tem do texto ao ouvi-lo pela primeira vez; a inteligibilidade será menor se as expressões utilizadas forem menos empregadas.

Além disso, o tradutor deve pensar de que forma se constitui a linguagem de palco em sua cultura, a qual pode variar em aproximação com a linguagem coloquial. Cabe ao tradutor passar ao ator o modo

como aquele estilo deve ser representado para o espectador, se a linguagem deve afastar-se do coloquial para aparentar uma falsidade ou aproximar-se para transportar o público para a realidade da peça.

Esta realidade pode ser trazida para o público através de diferentes perspectivas semânticas. Além disso, a partir da fala do personagem, a interpretação do espectador e do personagem para o qual a fala é dirigida pode variar. O tradutor tem o papel de produzir também falas que possibilitem interpretações diversas.

Os atos que constituem a natureza dramática do texto são passados para a audiência através de gestos e movimentos, mas principalmente das palavras. A escrita sugere, sem explicitamente dizer, em muitos casos, como o ator deve executar aquela fala. O tradutor deve ter uma percepção dos recursos estilísticos e maneiras de construção daquela estrutura, de forma que seja capaz de fazer chegar ao ator a mesma intensidade do conflito existente no texto fonte.

A construção dos personagens por meio dos diálogos é outro cuidado que o tradutor deve ter. Em alguns textos, a caracterização do personagem se dá exclusivamente pela maneira com que este fala e se faz evidente seu papel naquela representação. Alguns personagens, entretanto, são criados de forma dúbia e são apresentados com duas faces, duas formas de discurso diversas. Também existem aqueles que se caracterizam por um desenvolvimento gradual de suas particularidades, por exemplo, o antagonista não se apresenta como tal imediatamente, mas seu caráter vai “desabrochando” no decorrer da peça. Nestes casos, o tradutor deve tomar cuidado para não antecipar nenhum acontecimento ou mudança de caráter das personagens. Uma das caracterizações mais difíceis e onde se pode perceber o trabalho do tradutor como bem sucedido é com personagens criadas a partir de marcas linguísticas condicionadas social e nacionalmente, cujo efeito é ligado diretamente ao desenvolvimento histórico e cultural do autor. Conseguir transladar estas características de uma forma que possa ser compreendida pelos espectadores torna o trabalho do tradutor altamente elogiável.

A peça como um todo também gera inúmeras dificuldades para o tradutor, por conta disso, Levý propõe que esta não seja transladada de forma estática, mas sim que seu resultado seja dinâmico e com caracte-

rísticas elásticas, ou seja, em algumas partes o que importa é a manutenção do significado, em outras, o estilo deve sobrepor-se, ou ainda a entonação ou a preservação das peculiaridades históricas. Por meio de sua interpretação é que o tradutor reconhece as partes mais significativas e faz escolhas para trazê-las ao público. Pode-se dizer que “a interpretação do detalhe linguístico pelo tradutor é importante para o trabalho do ator sobre o papel, ou seja, para a orientação objetiva de toda a encenação” (Levy, 1969, p.158).

Finalmente, Levy conclui sua formulação da teoria tradutória com uma análise dos pontos fundamentais para o estudo deste gênero pelo historiador e crítico literário. Em uma análise histórica da tradução, o conhecimento do processo genealógico da obra é uma parte determinante para a constatação da relação entre a tradução e o texto fonte. Isto quer dizer que o historiador literário precisa descobrir qual texto serviu ao tradutor como fonte para o seu trabalho, como por exemplo, se somente o original, ou o original e outras traduções em seu idioma, ou ainda traduções de outros idiomas.

Estas opções do tradutor podem gerar conflitos com os resultados da análise histórica, mas a partir do momento que esta gênese tradutória for determinada, o historiador conseguirá chegar mais próximo do objetivo de seu estudo, a saber, desvendar os principais métodos que constituem o trabalho do tradutor. Esta análise é realizada através das observações, não de semelhanças, mas de diferenças entre a tradução e o texto fonte. São estas que mostrarão ao crítico quais os caminhos percorridos pelo tradutor, onde seu estilo pessoal pode ter sobrepujado o estilo da obra. Segundo Levy,

é possível determinar de acordo com a análise apurada de cada tradução como o tradutor compreende o original, quais são suas posições estéticas, o ritmo característico de seu verso ou a entonação, para quais valores ele se mostra mais suscetível. (1969, p.168)

Esta análise aprofundada da tradução iniciando em sua gênese e observando todas as escolhas do tradutor pode esclarecer as relações entre métodos de escrita tanto do texto fonte quanto da tradução, além

de estabelecer uma periodização dos modos tradutórios e das teorias, estabelecendo assim um gênero com as mesmas características de escola literária.

Aqui detenho-me acerca da apresentação da obra de Levý por mim traduzida. Minha intenção foi, de maneira geral, trazer o pensamento do teórico de forma que possa ser panoramicamente apreendido, sem, no entanto, me estender em uma crítica voltada a sua pertinência ou não. O que posso afirmar, contudo, é que a obra de Levý possui enorme importância não só para o avanço das teorias da tradução, mas também para seu estabelecimento como campo de estudo independente. Seu pioneirismo permeia, há mais de 40 anos, os Estudos da Tradução e, em essência, suas ideias ainda permanecem vivas e poderão ser encontradas constituindo pensamentos ligados a esta disciplina no futuro (Snell-Hornby, 2006, p.23).

3. DA TRADUÇÃO

Por tratar-se de um trabalho científico, a explicitação dos passos que resultaram na tradução, objeto analisado neste estudo, se faz necessária. Neste terceiro e último capítulo, procuro mostrar ao leitor os métodos utilizados no processo de elaboração da tradução, assim como o projeto propriamente que corrobora este trabalho, dado que, conforme visto no capítulo que traz o arcabouço teórico utilizado nesta dissertação, para Berman há uma via de mão dupla entre a tradução e seu projeto. Apresento aqui não somente o projeto ético sobre o qual construí a tradução, mas também trago exemplos retirados da tradução que o confirmem.

Além disso, na tentativa de avaliar a possibilidade de utilizar uma teoria voltada explicitamente para a tradução literária, realizo uma análise com base na analítica da tradução de Berman, com exemplos representando as tendências deformadoras da tradução que, por estarem presentes em todas as traduções, também fazem parte do fazer tradutório de textos teóricos e técnicos. Neste ponto também procuro indicar através de exemplos como foram utilizadas as noções de letra e tradução ética neste trabalho.

Gostaria de conduzir o leitor pela mão, se fosse o caso, para mostrar-lhe não apenas uma teoria de tradução pouco conhecida, como é o caso da obra de Levý, mas também como as teorias selecionadas para este trabalho não se restringem à aplicação prática e à crítica tradutória de textos literários, sendo possível também mudar seu paradigma e utilizá-las em outros contextos. A tradução não se apresenta apenas como forma de comunicação, aliás, se for reduzida a apenas esta faceta, a tradução falhará como forma textual. Com esta afirmação, quero propor, assim como Schleiermacher (1813) e Berman (2007), que a tradução não se limita a uma retransmissão de uma mensagem, indo muito além, pois permite à língua que a recebe uma nova visão sobre um determinado assunto ou uma forma literária específica. Levý (1969) esclarece que uma determinada forma literária pouco utilizada ou completamente desconhecida, em uma região específica, é introduzida por meio da tradução, podendo inicialmente causar algum estranhamento, mas pouco a

pouco se tornando familiar e natural nesta nova comunidade. Tomando também como base o método de Schleiermacher e os sistemas que defende Berman, com sua tradução pela letra e ética, creio que esta tradução mostra, em alguns momentos, um estranhamento intencional, o qual permite ao leitor reconhecer o outro através da letra traduzida. Da mesma forma, defendo a minha posição como tradutor com capacidade autoral, entendida como a capacidade de contribuir para a literatura nacional, pressuposta por Levý (2000), ou seja, a possibilidade de escolha que permite ao tradutor responder pelo seu texto com um status de autor, com todas as vantagens e desvantagens que esta posição apresenta.

3.1 MÉTODO E POSIÇÃO TRADUTIVA

Gostaria ainda de retratar o modo como se deu o processo tradutório, construindo um percurso indicativo das escolhas de tradução e a maneira que as teorias previamente apresentadas se enquadram na produção deste trabalho. Além disso, tento corroborar o projeto de tradução ao qual me submeti. Os fatos que me levaram às escolhas apresentadas são explicados por meio dos métodos tradutórios, primordialmente de Antoine Berman, assim como o caráter de autoria.

Primeiramente o trabalho de tradução iniciou-se com a leitura e percepção dos temas relevantes para o autor a ser traduzido, concomitantemente com uma apreciação do momento histórico ao qual o autor estava integrado e as circunstâncias culturais e sociais que o circundavam. De fato, uma apreciação do meio acadêmico, seus pensamentos, escritos e teorias também foram observados neste momento.

Neste sentido, textos teóricos formadores do pensamento formalista e estruturalista, traduzidos ao português, principalmente obras de Roman Jakobson e Jan Mukařovsky, foram lidos na tentativa de obter maior conhecimento a respeito dos pensamentos que constituíam o ambiente cultural que cercava Levý. A compreensão do ambiente acadêmico ao qual estavam ligadas ideias e conceitos de Levý, que se tornam evidentes a partir da leitura de textos provenientes da mesma escola teórica do autor, dá à tarefa do tradutor, creio, um comprometimento maior, tanto com a realização da tradução quanto com os leitores que a utilizarão, não apenas como forma de entendimento de um momento

histórico e uma forma de pensamento diversos, mas também tendo seu valor na constituição da história da tradução da qual fará parte.

Partindo da apreciação temática do texto, foi necessário, na tentativa de construir um embasamento teórico para este trabalho, buscar uma teoria da tradução que compusesse o que Berman chama de posição tradutiva. Esta posição vincula minhas reflexões sobre tradução a teorias tradutórias. Visões teóricas que priorizam a *letra* como abordagem tradutória foram aqui adotadas na constituição do método de tradução utilizado neste texto. Exponho, a seguir, minha posição tradutiva para esta tradução. Tomo como princípio regente para o entendimento da tradução realizada o estranhamento, e procuro colocar a tradução como um texto proveniente do outro, sem mascarar suas origens com anexações textuais e mudanças que mantivessem os leitores em sua zona de conforto. Ao contrário, introduzir novas construções à língua também compete ao tradutor, isto é, trazer a diferença proveniente do estrangeiro para sua língua materna pode ser um dos atributos da tradução, e procurei mostrar isto através das escolhas teóricas para a realização desta tradução e deste estudo em particular.

Entretanto, nenhuma visão metodológica consegue, de fato, apresentar todas as respostas nem todas as ferramentas e metodologias necessárias para conduzir a pesquisa em todas as áreas dos estudos da tradução. Não há benefícios ao se observar pensamentos e simplesmente caracterizá-los como antagonísticos, sem refletir sobre o fato de que mesmo pensamentos contrários, trazem avanços para a teoria. Desta forma, pode-se dizer que não seria profícuo resistir à integração de visões diferentes na aplicação de ferramentas de pesquisa, quaisquer que sejam suas origens.

Destarte, conforme apresentado acima no capítulo 1, utilizei teorias que, vistas por um ângulo, podem parecer conflitantes, como seria o caso das teorias de Levý e Berman. Porém, recuperando destas teorias aqueles conceitos que melhor se enquadram em meu posicionamento acerca da tradução é que foi possível realizar este trabalho. Embora, em alguns momentos, as ideias de ambos os teóricos vão de encontro umas às outras, é patente o respeito que estes estudiosos da tradução dispensam ao tradutor, isto é, percebe-se claramente que o papel do tradutor

nestas teorias é fundamental, e seu lugar não é relegado a um segundo plano, sendo colocado, ao contrário, lado a lado com o autor. Além disso, chamam minha atenção os conceitos de escolha e eticidade, os quais ocupam lugares centrais nestas teorias. Também o fato de estes estudos se dedicarem exclusivamente à tradução literária preenche um dos requisitos deste projeto de tradução, o qual será explicitado no item a seguir.

Do processo de observação textual e da obtenção do material teórico, passei à tradução propriamente. Por não se tratar aqui de um comentário sobre as dificuldades de tradução, mas sim sobre a possibilidade de utilizar teorias explicitamente literárias para traduzir um texto teórico e seus recursos na análise da mesma, me furto a falar sobre tais problemas neste momento, deixando-as para serem apresentadas em ocasião mais oportuna.

No que concerne ao processo de tradução, procurei ao máximo respeitar a posição do estrangeiro e possibilitar-lhe um lugar na nossa língua materna, evitando o que Berman (2007) chama de tradução etnocêntrica. Sem atentar contra o entendimento da obra, busquei ao máximo não adaptar os exemplos à cultura brasileira, mantendo-os com um certo grau de estrangeiridade, fazendo, deste modo, com que o leitor vá ao encontro do autor, como preconizava Schleiermacher. Nesta tradução pressupõe-se também o menor número de intervenções e acréscimos explicativos possíveis, aparecendo somente quando absolutamente necessários, pois este fato, certamente, faria com que se caísse em contradição em relação às teorias adotadas. As ocorrências mais significativas destas variações podem ser percebidas no que diz respeito, sobretudo, à capacidade de leitura do texto, sua falância¹⁵; ou seja, em algumas situações em que a língua alemã e a portuguesa diferem estruturalmente, preferi me ater à língua de chegada, na tentativa de manter o texto inteligível. Abriram-se também precedentes para qualquer alteração no texto

¹⁵ Segundo Berman (2007, p. 71), o papel da tradução, dentro de um objetivo ético, é trazer para a língua materna a literalidade da obra, que se revela através da falância, a capacidade da obra de realizar sua manifestação do mundo.

que fira a ética da tradução¹⁶, a qual foi tomada como objetivo desta tradução, pois compreendo que podem ter sido inconscientes, uma vez que, segundo Berman (2007, p. 45), todo tradutor está exposto ao jogo de forças¹⁷ que rege a tradução.

Quaisquer comentários ligados diretamente à obra de Levý, ou ainda informações adicionais explicativas e as traduções dos exemplos contidos na obra, foram colocadas como notas de fim de texto e estão identificadas pela sigla *N. do T.*, mesmo assim, estas notas ocorrem raramente, a fim de não se tornarem acréscimos ao texto. Da mesma forma, os comentários e notas do autor existentes originalmente foram mantidos como na edição alemã, a saber, também como notas de fim de texto, sem outras indicações. Estas notas estão identificadas ao longo do texto por números romanos para que não sejam confundidas com as notas da dissertação.

Além disso, em seu texto, Levý apresenta inúmeros exemplos com o intuito de corroborar sua teoria. Tais exemplos são provenientes de textos clássicos em diversos idiomas, tais como russo, tcheco, inglês e francês, além de alemão. Visto que o texto fonte está escrito em língua alemã todos os exemplos citados possuem sua versão neste idioma, retidos, em sua maioria, de traduções clássicas. Na medida em que estes exemplos se tornam fundamentais para a compreensão do pensamento de Levý, os manteve, no corpo da tradução, na língua em que aparecem no texto fonte, com as referências aos autores e tradutores. Contudo, atentando para a melhor compreensão dos leitores, tais citações foram traduzidas, a partir do alemão – mesmo que o texto fonte esteja em outra língua, como é o caso das traduções de Shakespeare realizadas por Schlegel – e apresentadas também como notas de fim de texto.

Procurei, ao estabelecer a maneira como iria realizar esta tradução, aproximar o método de Schleiermacher, que pressupõe que o autor

¹⁶ Berman desenvolve seu conceito de tradução ética como uma postura de diálogo e interação em relação ao estrangeiro, aceitando o estranhamento gerado pelo diferente, e desta forma, fazendo com que as culturas avancem.

¹⁷ Estas forças estariam principalmente ligadas ao ser do tradutor na tentativa de desviar a tradução de seu real propósito. Estas forças exercem sua influência de forma mais evidente no que diz respeito à tradução etnocêntrica e hipertextual, contudo, segundo Berman (2007, p. 45) ter consciência de sua existência não faz com que nos livremos delas, conseguimos apenas neutralizá-las, através de uma análise aprofundada.

seja deixado em paz e estabelece que se leve o leitor até ele, com a teoria dos processos de tomada de decisão de Levý. Isto se deu principalmente no formato do texto, ou seja, tanto estruturas quanto palavras foram escolhidas com o intuito de explicitar o estranhamento do texto fonte, mantendo, ao mesmo tempo, a liberdade do tradutor para a tomada de decisão. Neste caso, procurei preservar não só o que o autor disse, mas seu modo de dizer, o ritmo, as formas empregadas, os valores estéticos, fundamentais na teoria estruturalista de Levý, assim como referências históricas e sociais ligadas ao texto fonte, construções que demonstrem a distância entre o texto fonte e o leitor da tradução.

Diretamente ligada a este paradigma tradutório, está a noção de letra estabelecida por Berman (2007). E apesar de este conceito estar relacionado ao texto literário, onde a tradução pela letra se liga à existência do texto propriamente, seu lugar no mundo, foi esta a ideia que procurei utilizar ao aplicar a tradução pela letra ao texto teórico de Levý. Assim, é através da letra que o texto vai se manifestar no mundo, desde que sua tradução esteja pautada pelo objetivo ético da tradução.

Procurei também, nesta tradução, alcançar a pura novidade de que fala Berman, considerando também tratar-se da primeira tradução da obra de Levý em língua portuguesa, o que a torna uma das poucas traduções em geral deste texto. Isto quer dizer que existe um número restrito de referências tanto tradutórias quanto teóricas sobre o autor, e que tivemos pouco material para corroborar as escolhas terminológicas e textuais relativas à obra. Apesar dos objetivos de produzir um texto inteligível e que revele de forma clara o posicionamento teórico escolhido para esta tradução, nem sempre foi possível concretizar este objetivo, tanto por impossibilidade textual quanto por questões relacionadas ao tradutor. A referida tradução não foi produzida com fins comerciais, nem teve por objetivo gerar um tradutor profissional, mas sim funcionar como um exercício que corrobore teorias tradutórias e sirva de apoio ao projeto aqui pretendido. Equívocos e imprecisões que possam ter sido nela cometidos devem ser tomados como questões de reflexão sobre problemas tradutórios.

3.2 PROJETO E OBSERVAÇÕES

Este estudo foi desenvolvido, por um lado, com o intuito de melhor compreender o modo como o teórico tcheco definiu as características formais do que chama texto original, sua literariedade, instituindo um novo tipo de análise, com base em aspectos como ritmo, criatividade e forma, entre outros, fatores estes baseados em seu trabalho de maior volume, *Die literarische Übersetzung*. Por outro lado, visando ampliar o enfoque de teorias de tradução que são direcionadas exclusivamente à tradução literária, utilizei como ferramenta tanto na realização da tradução do referido texto, a saber, um texto teórico, quanto na análise da tradução em si, teorias que tenham como foco textos literários. Foi um trabalho de observação sobre como qualidades textuais de um texto teórico também podem se enquadrar no escopo das teorias de Berman e Levý.

De um modo geral, a apresentação explícita de um projeto tradutório nem sempre se faz necessária em uma tradução, o que não significa que o tradutor não tenha pensado seu projeto ou que os passos que levam à tradução sejam inconscientes. Contudo, no presente caso, por tratar-se de um trabalho científico e, acima de tudo, por buscar uma tradução ética, a manifestação do projeto tradutório é extremamente importante. Além disso, o projeto revela não apenas os processos tradutórios, mas serve como manifestação do texto traduzido.

Segundo Berman (1995), não apenas as necessidades do tradutor, seus conhecimentos teóricos ou suas escolhas na produção daquele texto, mas também as necessidades da obra a ser traduzida, os objetivos que esta carrega e pretende alcançar, enquanto manifestação textual em outra língua, correspondem ao projeto de tradução.

Voltando o olhar para o texto fonte é possível perceber a relevância da obra de Levý. Ou seja, uma teoria da tradução que auxilie na prática, trazendo para os tradutores métodos aplicáveis à sua tarefa, no estudo da tradução ao se dirigir diretamente ao historiador e crítico literário, com o intuito de que a tradução fosse vista, de fato, como um gênero artístico, é o cerne fundamental constituinte do texto a ser traduzido. Mesmo que sua teoria atribua grande relevância a questões como qualidade tradutória ligada à recriação mais exata do texto “original”, e

esta forma de pensamento já tenha sido suplantada por teorias modernas da tradução, segundo o teórico Edwin Gentzler (2009, p. 116)

a impressão é de que a teoria de tradução de Levý pedia o impossível, isto é, desenvolver critérios objetivos para isolar e catalogar em múltiplas línguas as características formais poéticas específicas, as quais transformam uma expressão normal em uma artística, e então estabelecer paradigmas que permitam a substituição daqueles elementos apropriados para a tradução.

O projeto aqui pretendido buscou produzir um texto teórico com vistas a reconstituir o trabalho do tradutor e os problemas que este encontra em seu caminho, além de trazer questões relativas ao estudo da tradução e sua importância, e procurou, na tradução, preservar pontos característicos da obra do autor, de forma que o caráter histórico chegasse ao leitor interessado no trabalho de Jiří Levý e principalmente em questões ligadas à teoria da tradução.

Conforme minha posição tradutiva explicitada acima e dentro dos ideais de tradução ética, trago, então, o modo como esta tradução foi realizada, as escolhas que se converteram neste trabalho. Dado o grau de importância da obra traduzida, além de sua prévia condição de não ter sido ainda vertida para o português, optei por trazer a obra de Levý em uma versão bilíngue, para que uma melhor observação de sua obra seja possível. Ademais, apesar de não contar com paratexto diretamente ligado à obra (prefácio ou posfácio), esta dissertação pode funcionar como tal, visto que busquei apresentar o autor e realizar alguns esclarecimentos acerca da obra.

Com vistas a manter seu caráter ético de tradução, este projeto visa dar maior relevância à letra do texto. Não há aqui uma busca pela literalidade, pela correspondência exata entre um termo na língua fonte com um termo da língua alvo. A letra está na manifestação do texto a ser traduzido, e é manifestação que se pretende, nas palavras de Berman (2007, p. 69), a manifestação de uma manifestação.

Tal explanação acerca do projeto desenvolvido para esta tradução não reduz minhas possibilidades tradutórias em relação ao texto, mas torna viva toda reflexão realizada durante o processo tradutório. Além

disso, ele está amparado por minha posição tradutiva, ou seja, pelo entendimento subjetivo da tarefa aqui realizada.

Neste capítulo realizam-se observações e uma análise da tradução em seu caráter puramente textual, ou seja, de que forma as teorias tiveram lugar no processo tradutório e como se deram as escolhas do tradutor. A observação das ideias discutidas no texto de Levý em relação ao que o autor entende por tradução e o papel do tradutor ao executar sua tarefa foi comentada no segundo capítulo desta dissertação.

A fim de elucidar alguns movimentos e escolhas tradutórias e com o objetivo de corroborar nossas escolhas teóricas, trago alguns exemplos retirados do texto traduzido, nos quais torna-se evidente a tentativa de seguir os parâmetros estabelecidos para a realização de uma tradução ética, evitando deformações no texto de chegada. A fim de que o leitor consiga cotejar texto original e tradução, em seguida ao exemplo encontra-se o número referente à página em que este pode ser encontrado no anexo desta dissertação.

Por se tratar de um texto teórico, a propagação das ideias e conceitos faz parte dos objetivos textuais. Da mesma forma, tais conceitos chegaram à tradução. Em seu texto, Levý utiliza palavras com origem latina para dar ao seu pensamento um caráter mais acadêmico, pois, de fato, os estrangeirismos latinos possuem este efeito no idioma alemão. Sendo o português uma língua neolatina, tal estratégia não possui o mesmo valor. Desta forma, ao invés de utilizar um estrangeirismo, preferi apenas traduzir as palavras aos seus correspondentes em português, dado que outro efeito, ainda mais importante, foi preservado, a saber, a condição de novidade que os termos carregam. Isto quer dizer que, mesmo tratando-se de termos aparentemente comuns, sua utilização é rejuvenescida neste texto.

Die “Bündigkeit” der Übersetzung, ebenso wie die Wahrhaftigkeit der bildhaften Darstellung, die Wahrscheinlichkeit der Motivierung, usf. sind Spezialfälle einer einzigen allgemeinen Kategorie, die wir als die noetische Kompatibilität bezeichnen können. Und die Einstellungen gegenüber dieser Kategorie liegen im Wesentlichen zwischen zwei Extremen: Dem Ilusionismus und dem Antilusionismus.

Resta, portanto, definir, de qual concepção de tradução este livro partirá. A “concisão” da tradução, assim como a verdade da representação metafórica, a probabilidade da motivação, etc., são casos especiais de uma única categoria comum, que podemos qualificar como compatibilidade noética. E as opiniões diante desta categoria encontram-se, em essência, entre dois extremos: o *ilusionismo* e o *anti-ilusionismo*. (Anexo, p.133)

Ademais, com o intuito de esclarecer minuciosamente ao seu leitor questões relativas à temática abordada, o texto possui uma característica repetitiva, ou seja, para que um pensamento, ideia ou conceito seja claramente explicado, em alguns momentos termos e palavras são repetidos diversas vezes na mesma frase ou parágrafo. Apesar de, em textos teóricos em português, esta prática não ser considerada adequada, esta foi uma característica que se fez presente nesta tradução, porque acredito seja relevante tanto na constituição do texto fonte, quanto para o entendimento da obra em si. Desta forma, apresento um exemplo abaixo:

Der Prozess des Übersetzens ist noch nicht abgeschlossen, wenn der Text der Übersetzung geschaffen ist, und der Text sollte auch nicht das Endziel der Übersetzerarbeit sein. Auch die Übersetzung wird in der Gesellschaft erst dann wirksam, wenn sie gelesen ist. Wieder – schon zum dritten Mal – kommt es dann zu einer subjektiven Umsetzung des objektiven Materials: unser Leser geht an die Übersetzung heran, und es entsteht die dritte Konzeption des Werks. Das erste Mal war es die Auffassung des Autors von der Wirklichkeit, das zweite Mal ist es die Auffassung des Übersetzers vom Original und das dritte Mal die Auffassung des Lesers von der Übersetzung.

O processo tradutório ainda não está terminado quando o texto da tradução é criado e o texto não deveria ser o objetivo final do trabalho do tradutor. Também a tradução se torna efetiva na sociedade somente quando é lida. Torna-se então – já pela terceira vez – uma transposição subjetiva do material objetivo: nosso leitor aproxima-se da tradução e origina-se a terceira concepção da obra. A primeira vez foi a interpretação do autor da reali-

dade, a segunda vez é a interpretação do tradutor do original e a terceira vez a interpretação do leitor da tradução. (Anexo, p.151)

Reconhecer e respeitar o estilo do autor e levar isto à tradução são pontos fundamentais ressaltados pelos teóricos aqui mencionados. As idiossincrasias do autor, suas formas próprias são modos de recuperar a letra na tradução. Apesar de, em sua maioria, tratar-se de uma teoria descritiva da tradução, Levý, em algumas passagens, impõe ou prescreve modos de traduzir para que se chegue a um resultado ótimo. De fato, além de utilizar inúmeras vezes o verbo “dever”, o teórico emprega a construção “o tradutor deve” 17 vezes, variando em alguns casos o tempo verbal. A fim de não destruir um dos sistematismos presentes no texto, procurei, a partir de sua observação, trazê-los ao texto traduzido. Ficando, assim, a tradução:

Wenn jedoch, das Gesamtergebnis nicht kühler, farbloser und künstlerisch ausdrucksloser werden soll, muss der Übersetzer diese Einbußen auf der anderen Seite dadurch kompensieren, das ser stilistische Werte hervorhebt, die im Text nur latent enthalten sind, und das ser die Vorteile der eigenen Sprache ausnutzt.

Se, caso o resultado geral não deva ser frio, incolor e artisticamente inexpressivo, o tradutor deve compensar estas perdas por outro lado, ressaltando valores estilísticos que estão contidos no texto apenas de forma latente, e explorando as vantagens da língua própria. (Anexo, p.303)

Embora não haja correspondência entre as estruturas frasais do alemão e do português, tanto por suas origens diversas, quanto por questões ligadas ao desenvolvimento e à forma de composição da frase, é possível dizer que a língua portuguesa não é um instrumento rígido e imutável, e sempre há espaços para formas pouco ou raramente utilizadas. No exemplo a seguir, mesmo que produza um certo estranhamento no leitor, fiz uso de uma construção do português que se aproxima daquela empregada em alemão. A simples inversão da conjunção “que” na ordem da frase produz um efeito que contribui para a manutenção da

letra, preservando o ritmo e o estilo pretendidos pelo autor, visto que esta forma também se repete ao longo de todo o texto.

Dass als Vorlage gerade dieser und kein anderer deutscher Text diene, beweist z.B. die wörtliche Beibehaltung der freien deutschen Übersetzung bei der folgenden Passage.

Que, como modelo, precisamente este e não outro texto alemão foi usado, se prova, por exemplo, pela conservação literal da tradução livre alemã nas seguintes passagens. (Anexo, p. 393)

Na tentativa de manter o caráter estrangeiro da obra, e, por conseguinte, sua posição como texto em tradução, decidi conservar, sem traduzir, no corpo do texto, aqueles títulos citados pelo autor tcheco em alemão, principalmente de obras teóricas e que não possuem traduções já realizadas em português. Entretanto, tais títulos foram apresentados em notas de fim de texto, como uma maneira de dar a conhecer ao leitor as obras que cercavam, naquele momento histórico, o teórico aqui apresentado, quais os tópicos e teorias trabalhadas então. De fato, esta escolha foi uma das maneiras que utilizei com o intuito de deixar claro ao leitor que o texto trabalhado está afastado não apenas temporal, mas também espacialmente da língua e cultura de chegada, indicando, com isso, um marcador da cultura de partida.

Por outro lado, há também citações de títulos realizadas no decorrer do texto que são feitas em outras línguas, a saber, na maioria das línguas neolatinas, em inglês, russo e tcheco. As duas últimas línguas apresentam uma peculiaridade, os títulos originais são citados e em seguida é feita uma tradução do mesmo para o alemão, apesar de que, em muitos casos, ainda não houvesse uma tradução completa da obra existente para este idioma. Procurando manter a estrutura de escrita e respeitar as escolhas do autor, mantive esta mesma forma de apresentação dos títulos, ou seja, a citação original do título em língua estrangeira e uma tradução para o português, conforme aparece em um dos possíveis exemplos retirados do texto:

Der Verband sowjetischer Schriftsteller gibt die Sammelbände *Voprosy chudožestvennogo perevoda* (Fragen der künstlerischen Übersetzung,

1955) und *Masterstvo perevoda* (Die Meisterschaft des Übersetzens, 1959, 1963, 1964, 1965 und 1966) heraus, die zum Großteil von V. Rossels redigiert wurden; weitere Sammelbände erscheinen an einzelnen Hochschulen *Tetradi perevodčika* – (Arbeitshefte des Übersetzers, 1963, 1964, 1966, 1967), *Teorija i kritika perevoda* (Theorie und Kritik der Übersetzung, 1962).

A associação de escritores soviéticos publicou os volumes *Voprosy chudožestvennogo perevoda* (Questões da tradução literária, 1955) e *Masters-tvo perevoda* (A Maestria da Tradução, 1959, 1963, 1964, 1965 e 1966), redigidos, em grande parte, por V. Rossels; outros volumes foram publicados em algumas universidades, *Tetradi perevodčika* (Cadernos de tradutores, 1963, 1964, 1966, 1967), *Teorija i kritika perevoda* (Teoria e crítica de tradução, 1962). (Anexo, p. 103)

Seguindo as mesmas prerrogativas do texto fonte, títulos citados em outras línguas que não as eslavas permaneceram sem tradução. São os casos, por exemplo, tanto daqueles títulos redigidos em um idioma mais familiar ao leitor de uma obra acadêmica, como é o caso do inglês, quanto aqueles que se encontram distantes do leitor da cultura de partida, mas, mesmo assim, aparecem sem sua versão ao alemão, como é o caso do português brasileiro, quando o teórico tcheco cita o título da obra de Paulo Rónai, *Escola de Tradutores*. Nestas situações, optei por seguir o mesmo método do autor e apenas introduzir os títulos sem qualquer clarificação.

Procurei, tanto quanto possível, manter o tempo da narrativa que constitui o texto de partida, ou seja, ao ler o texto traduzido, o leitor tomará consciência de que se trata de um texto oriundo de outro lugar. Mesmo as menores referências a esta diferença espacial e, por conseguinte, histórica, foram mantidas, como é possível notar a partir da observação de alguns advérbios. Além disso, fiz uso também do mesmo presente verbal que se apresenta na forma narrativa utilizada por Levý, embora uma atualização do tempo verbal fizesse sentido observando um primeiro instinto tradutório, visto que o texto é bem definido por locali-

zações históricas, como nomes de cidades e países que já não existem por conta de alterações políticas.

Esta escolha pela manutenção do tempo e do lugar do texto sem qualquer atualização descarta a possibilidade de uma tradução etnocêntrica, ou seja, da anexação desse material textual, significando que “toda marca da língua de origem deve ter desaparecido, ou estar cuidadosamente delimitada” (Berman, 2007, 33). Os principais indicativos deste procedimento são, de fato, os advérbios de lugar e o tempo verbal presente, conforme o exemplo abaixo:

Weitaus am zielstrebigen arbeitet man an der Übersetzungstheorie heute in der UdSSR. Hier besteht schön aufgrund einer einheitlichen Weltanschauung und einer systematischen Arbeitsweise eine kontinuierliche Entwicklungslinie.

Hoje em dia, tem-se trabalhado de forma mais intensa em teoria da tradução na URSS. Aqui, em virtude de uma visão de mundo uniforme e de um método de trabalho sistemático, já existe uma linha de desenvolvimento contínua. (Anexo, p.101)

Ressaltando esta mesma relação de atualização com o texto fonte, é preciso dizer que as referências a nomes de cidades e países que já não existem não foram convertidas a unidades conhecidas nesse momento, visto que estas nomenclaturas possuem um caráter determinante para a localização espacial e cultural da obra em questão. Foram preservados principalmente os nomes ligados à antiga União Soviética, uma vez que tanto autor quanto obra são provenientes deste local, haja vista que a atual República Tcheca àquele tempo era um dos estados aliados à URSS, que compunha a chamada Cortina de Ferro. Nos casos em que há referência direta a lugares como *Tchecoslováquia*, *Leningrado* e, até mesmo, a sigla *URSS*, optei por apenas aporuguesar, sem fazer nenhuma tradução explicativa e clarificadora para o leitor, indicando, por exemplo, que Leningrado voltou a se chamar São Petersburgo desde 1991 e Tchecoslováquia tornou-se República Tcheca em 1993.

Em contrapartida, utilizei exônimos já consagrados de nomes de lugares que não apresentam outra possibilidade, ou seja, não foram alterados por questões históricas ou políticas, como é o caso de *Genf* em

alemão, que é tradicionalmente conhecida em português como Genebra. Trago aqui um exemplo apenas para demonstrar tais procedimentos:

Neben den natürlichen Kulturmetropolen Moskau und Leningrad bildeten sich theoretische Arbeitsstätten in Kiew, Tiflis, Taschkent und anderswo, was beispielsweise auf dem bisher größten Kongreß über die künstlerische Übersetzung 1966 in Moskau deutlich wurde.

Ao lado das metrópoles culturais Moscou e Leningrado, formaram-se alguns centros de pesquisa em Kiew, Tiflis, Taschkent, entre outros, tornando o congresso sobre tradução literária de 1966 em Moscou o maior até agora.

Uma problemática tradutória que fez parte da composição desta tradução foi a utilização do gerúndio no texto traduzido, o que pode ser considerado um acréscimo e alteração na estrutura, ou ainda, uma forma de mostrar a força da língua materna sobre a estrangeira. Neste caso, essa afirmação é feita pelo fato de em língua alemã não ser utilizado o gerúndio para exprimir uma circunstância verbal, aparecendo, em seu lugar, o presente do indicativo em tal função. Optei, assim, pelo uso do gerúndio, para dar ao texto de Levý em português aquela falância que nos fala Berman (2007), não simplesmente com a finalidade de deixar o leitor à vontade ao ler o texto, mas pensando, sim, na legibilidade da tradução.

Sehr oft entspricht einem grammatischen Mittel der Ausgangsprache beispielsweise ein lexikalisches Mittel der Zielsprache o.ä., so dass sich Funktionsverschiebungen von einer Sprache zur anderen ergeben.

frequentemente um meio gramatical da língua de partida corresponde, por exemplo, a um meio lexical da língua de chegada, ou algo nesse sentido, resultando em modificações de função de uma língua para outra. (Anexo, p.111)

Um dos pontos principais que podem afetar uma tradução pela letra e mesmo ao se empregar o método defendido por Schleiermacher, quando se transporta o leitor até o mundo do autor, é o estranhamento, tanto no que diz respeito ao vocabulário utilizado, que pode conter, em

alguns casos, neologismos ou empréstimos para compor o léxico tradutório, quanto no reconhecimento, por parte do leitor, de estruturas e tipos textuais característicos da cultural traduzida. Em alguns casos, ainda, embora o léxico não se constitua de neologismos, os termos podem ser considerados exóticos para o leitor de chegada em determinados contextos em que aparecem no texto. Entretanto, apresentar esta visão diversa ao público alvo da tradução possibilita o contato direto com a cultura do outro. Sendo assim, o estranhamento é, não apenas uma forma de respeitar o leitor ao não lhe apresentar uma obra “arrumada” (Berman, 2007, p.65), mas também possibilita ao leitor um maior contato com a cultura do texto fonte, desenvolvendo, desta maneira, sua própria cultura. A seguir um exemplo que leva o leitor a uma momentânea incompreensão do texto:

[...]der Schriftsteller nicht schreiben solle “auf dem Baume saß ein Vogel”, sondern “auf der Erle saß eine Goldammer”.

[...]o escritor não deveria escrever “sobre a árvore pousou um pássaro”, mas sim “sobre o amieiro pousou uma escrevedeira-amarela”. (Anexo, p. 291)

Este é um dos casos em que se pode indicar que o estranhamento nesta tradução, aparentemente, afeta a objetividade da teoria de Levý, visto que este sugere que tanto escritor quanto tradutor deveriam utilizar palavras que fujam do vocabulário mais geral, mas mesmo assim possam ser acessadas pelo leitor em uma tradução literária. Este não foi o caso na escolha desta tradução. De fato, familiarizar o texto da tradução, mesmo que apenas em um exemplo, fugiria do meu projeto de tradução, portanto, é concebível que, mesmo causando certo desconforto no leitor, esta escolha de tradução é válida. Embora fosse possível substituir as referências específicas em relação à árvore e ao pássaro por nomes mais próximos do leitor, como *ipê* e *sabiá*, por exemplo, isto não geraria nenhuma construção de conhecimento relevante no leitor da tradução. Optando por esta tradução, novas possibilidades de entrar em contato com a realidade do outro são disponibilizados ao leitor da tradução, visto que tanto amieiro quanto escrevedeira-amarela fazem parte do

mundo do leitor do texto fonte, e é a este mundo que procurei aproximar o leitor brasileiro.

Toda tradução busca trazer ao seu leitor não apenas uma outra literatura, com diferentes temáticas e formas de pensar estrangeiras, mas também a arte tradutória apresenta dificuldades semelhantes diante do material a ser traduzido. Alguns destes problemas tratados nas observações de Levý podem ser reconhecidos e discutidos da mesma maneira em culturas diversas. Quando tradutores de duas culturas são colocados diante de um texto a ser traduzido, em alguns casos os problemas com que estes se deparam e as soluções encontradas são bastante semelhantes. No exemplo a seguir, as discrepâncias entre títulos traduzidos ao alemão da obra do autor francês Molière trazem problemas no efeito causado ao serem mantidos como no original, mas a sua relevância dentro da obra como um todo se mantém.

Außerordentlich schwankend ist in der deutschen Literatur die Übersetzertradition bei den Theatersstück von Molière, z.B. *L'Avare* (Der Geizige, der Geizhals), *Le bourgeois gentilhomme* (Der adelsüchtige Bürger, Der Bürger als Edelmann, Der adelige Bürger, Der bürgerliche Edelmann, Der Herr Millionär, ganz abgesehen von A. Berjer als Graf), *L'Ecole des femmes* (Die Schule des Frauenzimmers, Das Landmädchen oder Weiberlist geht über alles, Die Schule der Frauen, Die Frauenschule) usw. Wenngleich diese Schwankungen durch verschiedene kulturelle, Inszenierungs- und Adaptationsabsichten der Übersetzer bedingt sind, so bilden sie doch ein weiteres, die Molièresche Tradition in Deutschland schwächendes Moment.

É extraordinariamente oscilante, na literatura alemã, a tradição tradutória das peças teatrais de Molière, por exemplo, *L'Avare* (Der Geizige, der Geizhals), *Le bourgeois gentilhomme*¹⁸ (Der adelsüchtige Bürger, Der Bürger als Edelmann, Der adelige Bürger, Der bürgerliche Edelmann, Der Herr Millionär, abstraindo completamente A. Berjer como conde), *L'Ecole des femmes* (Die Schule des Frauenzimmers, Das Landmädchen ou

¹⁸ Traduzido para o português como *O Burguês Fidalgo*, *O Cavaleiro Burguês*, *O Burguês Gentil-Homem* e *O Burguês Ridículo*. N. do T.

Weiberlist geht über alles, Die Schule der Frauen, Die Frauenschule), etc. Embora estas variações, estejam condicionadas a diversas intenções culturais, de encenação e adaptativas dos tradutores, isto cria um profundo momento de enfraquecimento da tradição de Molière na Alemanha. (Anexo,p. 321)

Contudo, ao apresentar os títulos destes livros em sua versão alemã, introduzi uma nota explicativa para indicar que, de fato, por uma coincidência cultural, histórica, ou mesmo ligada à natureza das línguas, os títulos das obras de Molière também variam consideravelmente em português. Também deixo claro nesta passagem que, ao não traduzir os títulos, reafirmo minha conduta dentro do projeto de tradução aqui estipulado, ou seja, preservo os exemplos que fazem parte da cultura de partida, assim como termos caracterizadores do observador, por exemplo, “literatura alemã”, sem produzir uma tradução etnocêntrica, trazendo o exemplo para o conjunto dos textos de “literatura brasileira”.

3.3 APLICANDO A ANALÍTICA

O fato de o tradutor se posicionar e expor seu projeto tradutório nem sempre é uma defesa incontestável de seu modo de traduzir. Isto quer dizer que, mesmo escolhendo um método de tradução, por exemplo, a tradução pela letra, não se evita que em certas passagens se façam escolhas opostas a esta metodologia e que estejam mais ligadas a uma tradução etnocêntrica e hipertextual. Antoine Berman (2007) propõe que, a fim de que se reconheçam estes “desvios”, e procurando realizar uma tradução realmente ética, o tradutor se empenhe em uma análise de seu trabalho tradutório. A este processo de observação de escolhas que se afastem da letra deu o nome de *Analítica da tradução*.

Embora pareça uma contradição em alguns momentos, o afastamento da letra, ratificado por estas tendências, se justifica na medida em que esta tradução visa tornar familiar ao leitor um outro pensamento teórico. Desta forma, um texto que causasse um estranhamento muito grande, além do risco de se tornar incompreensível, seria contraproducente aos objetivos aqui estabelecidos.

A analítica de Berman é composta por treze tendências ditas formadoras da letra, apresentadas anteriormente, embora, de acordo com

o autor, possa haver mais. Estas estão ligadas ao afastamento do tradutor da letra do texto fonte, ou seja, o modo como, mesmo consciente da importância de se manter próximo à letra, o tradutor se desvia desta. Segundo Berman (2007) são forças que estão além da mera vontade do tradutor, estando ligadas ao próprio ser do tradutor.

Reconhecer estas tendências, entretanto, auxilia na compreensão dos objetivos da tradução e, desta forma, expor meu trabalho a tal análise é um dos fatores que o torna uma tradução ética. A seguir são apresentados exemplos que se enquadram nas definições de Berman a respeito delas em *A tradução e a letra* (2007). Conforme foi dito, trago aqui as tendências que se colocaram de modo mais aparente na realização da tradução, apesar disso, não se pode negar que outras existam e uma análise mais profunda do texto provavelmente as ressaltaria.

Ao se deparar com uma construção do texto fonte que fuja às regras de sua língua, o tradutor tende a eliminá-la. Neste caso, age a *Racionalização*, com o intuito de “reordenar linearmente a estrutura sintática” (Berman, 2007, p.49) do texto fonte, resultando em um texto arrumado e sintaticamente correto. Conforme o exemplo:

Wichtige organisatorische Zentren der Theoretischen Arbeit sind die Übersetzer-Zeitschriften: einen allgemeinen Charakter haben *Babel* (das Organ der F.I.T.), Avignon, *L'Interprète* (Genf), *Le Linguiste* (Brüssel), *META-Journal des Traducteurs* (Montreal), *Der Übersetzer* (Frankfurt a.M.), *Mitteilungsblatt für Dolmetscher und Übersetzer* (Germersheim); auf die literarische Übersetzung konzentrieren sich *Masterstvo perevoda* (Moskau – ein Jahrbuch, das seit 1967 periodisch erscheint) und *Dialog* (Prag).

As revistas de tradutores são centros organizacionais importantes do trabalho teórico: *Babel* (órgão da F.I.T., Avignon), *L'Interprète* (Genebra), *Le Linguiste* (Bruxelas), *META-journal des Traducteurs* (Montreal), *Der Übersetzer* (Frankfurt a.M.), *Mitteilungsblatt für Dolmetscher und Übersetzer* (Germersheim) possuem um caráter geral; *Masterstvo perevoda* (Moscou – anuário publicado periodicamente desde 1967) e *Dialog* (Praga)

concentram-se em tradução literária. (Anexo, p.103)

No caso acima, encontrei uma solução para a frase alemã ao ordenar termos que, a meu ver, fugiam da ideia de ordem do discurso em português em que o sujeito é o primeiro elemento da frase. Construo, assim, uma frase mais comum e acessível ao leitor, mas linear em sua estrutura.

No exemplo que segue encontramos a *Clarificação*; esta é uma outra forma de racionalização, onde não apenas a estrutura é linearizada, mas também uma maior clareza é acrescentada ao texto, o tradutor procura desvelar pontos que aparecem escondidos no texto fonte para que haja uma “melhor compreensão” do texto.

In beiden Fällen müsste das stilistische Verfahren des Autors nachvollzogen, d.h. aus dem sprachlichen Material des Übersetzers eine selbständige Lösung geschaffen werden, die eine Vorstellung davon vermittelt, dass es sich um einen kultivierten bzw. pedantischen Sprecher handelt.

Em ambos os casos o procedimento estilístico do autor deve tentar ser compreendido, isto é, a partir do material linguístico do tradutor será criada uma solução autônoma que intermedeie uma representação quando se tratar de um falante culto, ou pedante. (Anexo, p. 205)

Neste caso, vê-se a necessidade de esclarecer, em português, as duas abreviações que ocorrem no texto em alemão. A utilização de locuções abreviadas, como as que aparecem no exemplo, é usual em textos na língua alemão, ocorrendo em diversos tipos textuais. Embora, em português, também fosse possível recorrer à abreviação, optei por clarificá-las, pois, apesar de não ser proibido, seu uso não é aconselhável em textos científicos, ou mesmo literários, estando mais presentes em textos informais.

O texto de Levý, justifica-se em parte por ser um teórico, é composto por expressões que fazem com que seja reconhecido como um texto científico. Um dos fatores mais relevantes para isso na língua alemã é a utilização de latinismos, como *Ilusionismus*, *Substitution*, *Transskription*. Considerando que isto não tem uma correspondência

semelhante em português, por conta de sua origem latina, optei por um *Enobrecimento* de algumas expressões e formas, na tentativa de criar este ar acadêmico no texto de Levý. Segue abaixo um exemplo onde o enobrecimento não é, de fato, necessário, visto que, se trata de uma expressão em alemão bastante comum, mas que, no texto traduzido produziu o que Berman chama de “retorização elegante” (2007, p. 52):

Es ist allgemein bekannt, dass Übersetzer dazu neigen, dem übersetzten Werk einige persönliche Züge des Autors zu nehmen und ihm die Züge der eigenen Persönlichkeit aufzuprägen.

É comumente sabido que tradutores tendem a tirar do texto traduzido alguns traços pessoais do autor e imprimir nele traços da própria personalidade. (Anexo, p.415)

Duas tendências que parecem se relacionar estreitamente são o *Empobrecimento qualitativo* e o *Empobrecimento quantitativo*. O primeiro diz respeito à substituição de expressões que carregam uma força sonora ou estética, atribuindo ao texto maior colorido ao texto. Já o empobrecimento quantitativo retira do texto termos e expressões com valores significantes.

Ebenso wie wir die künstlerische Berechtigung des Olivier'schen Hamlet neben dem Hamlet Barraults und des Hamlet von John Barrymore nach dem Edmund Keans oder David Garricks nicht bestreiten können, müssen wir nach dem Hamlet Schlegels den *Hamlet* Ludwig Seegers beachten, und nach dem *Hamlet* Seegers den Richard Flatlers.

Assim como não podemos negar a legitimação do Hamlet de Olivier ao lado do Hamlet de Barrault e do Hamlet de John Barrymore após o de Edmund Kean ou o de David Garrick, devemos observar, após o Hamlet de Schlegel, o *Hamlet* de Ludwig Seeger, e após o *Hamlet* de Seeger, o de Richard Flatter. (Anexo, p.225)

Além da exclusão de um adjetivo, o empobrecimento ocorre também no que diz respeito às relações de posse que o teórico estabelece entre uma obra e seus tradutores. Em alemão elas ocorrem de três maneiras, a saber, através do sufixo *'schen*, que corresponde ao sufixo em

derivados de antropônimos *-ano*, além da preposição *von*, e do uso do *-s* do genitivo, também indicando posse. Em português, por outro lado, todas estas relações foram substituídas simplesmente pelo uso do pronome *de*, o que provocou tanto a redução da qualidade quanto da quantidade de expressões textuais.

A seguir, vê-se como age a *Homogeneização*, uma tendência que visa unificar o tecido textual em uma forma mais própria da língua para a qual se traduz. Visto que o texto de partida forma uma rede heterogênea, e devido à complexidade em criar esta rede em uma tradução, em alguns casos o tradutor opta por limpar o texto, algo que Berman (2007) chama de *pentear* o texto. Ao destruir esta rede heterogênea, o tradutor acaba interferindo no ritmo do texto. A isto se dá o nome de *Destruição do ritmo*, onde se quebra, ou se tenta quebrar, a tensão rítmica do texto.

Zuverlässig finden wir diesen Ansatz z.B. schön in der These des mittelalterlichen Nominalisten Maimonides (12.Jh.), Dass nämlich für die Übersetzung eines Wortes der Kontext entscheidend sei, ferner in den Erörterungen von Jan Hus über die Übersetzung der biblischen Realien und besonders in den humanistischen Analysen des Verhältnisses zwischen dem Begriff und seinem Ausdruck in den verschiedenen Sprachen – wenn wir nicht schon mit den alten Römern Horaz, Cicero und Quintilian beginnen wollen.

se não quisermos iniciar com os antigos romanos Horácio, Cícero e Quintiliano, seguramente encontramos este princípio, por exemplo, na tese do nominalista da Idade Média Maimônides (séc. 12), dizendo que o contexto é determinante para a tradução de uma palavra; ou mais, nas discussões de Jan Hus sobre a tradução de fatos bíblicos e principalmente nas análises humanistas das relações entre o conceito e sua expressão em diferentes línguas. (Anexo, p. 99)

Não só perdeu-se o ritmo pretendido pelo autor, onde termos da frase, que estavam em uma posição invertida, foram alinhados, criando outra tensão entre os elementos da frase com outras formas de pontuação, como também as redes subjacentes que estabelecem uma ligação entre estes mesmos elementos foram desmembradas para que houvesse uma melhor compreensão do material textual.

CONCLUSÃO

O material teórico estudado e sua aplicação à prática tradutória, em consonância com meu posicionamento teórico, além da análise deste processo, as observações e reflexões, procuraram responder à questão aventada por esta dissertação, a saber, de que há uma relação viável entre uma teoria tradutória voltada para o texto literário e sua aplicação prática.

Assim, em linhas gerais, pode-se dizer que esta dissertação chegou a um resultado positivo em relação a este posicionamento. Foi possível verificar que a aplicabilidade da teoria se deu por meio da conjunção desta com a prática tradutória, permitindo, desta forma, seu uso, e comprovada através de exemplos que corroboram esta prática.

Além disso, observamos que os conceitos e pensamentos de teóricos que procuram identificar o estrangeiro no texto traduzido, como é o caso de Berman e Schleiermacher, foi aplicado satisfatoriamente à análise tradutória aqui realizada, e isto nos mostrou que uma teoria, cujo foco principal encontra-se na reflexão crítica sobre textos literários, pode muito bem ser aplicada a textos das mais diversas naturezas, como é o caso de uma tradução da obra de Levý.

Embora Berman (2007) exclua o texto técnico de sua análise em virtude da forma como o caracteriza, ou seja, como “uma mensagem visando a transmitir de forma unívoca uma certa quantidade de informação” (p. 64), em suas próprias palavras, ao tratar da maneira com que se deve encarar um texto ao se priorizar a letra, o autor compara uma tradução a um contrato, ao qual se é fiel na medida em que se respeita suas cláusulas; do mesmo modo, o respeito àquela deve se dar através da fidelidade ao seu corpo. A partir destas considerações, inferi que, mesmo o texto teórico, com sua “mensagem” tecnicamente mais precisa do que a do texto literário, onde os sentidos são abundantes, pode ser abordado por uma perspectiva tradutória que priorizasse a letra, mantendo-se fiel às suas cláusulas.

Separadamente, tanto na tradução quanto na crítica apresentadas neste trabalho, foram utilizadas teorias tradutórias, alguns conceitos de forma mais evidente, outros menos, e esta atitude foi tomada com o

intuito de delimitar meu método tradutório, minha posição frente à tradução, o projeto ao qual estava submetido e o horizonte em que se encontravam tradução e tradutor. Alguns pontos, entretanto, apresentaram extrema dificuldade em sua aplicação, principalmente no que concerne à observação crítica da tradução. Algumas tendências deformadoras, por exemplo, não geraram o resultado previsto, não apenas pela natureza teórica do texto fonte, mas também provavelmente por conta da especificidade da tendência, como aquela voltada para o apagamento das superposições de línguas, não reconhecida, algumas vezes, nem na observação de traduções literárias.

Assim, em um trabalho futuro, seria interessante realizar-se uma ampliação das características principais das tendências deformadoras, de forma que se indicassem as conversões das tendências existentes e aquelas que se formam a partir destas, ou ainda as que podem existir pela supressão de determinadas tendências. E, em todo caso, tendências que se apliquem a diversos tipos de texto, científicos ou literários.

No que diz respeito ao estranhamento, findado o processo de estudo crítico desta tradução em particular, é possível dizer que a melhor maneira de alcançá-lo foi por meio da manutenção dos exemplos em língua estrangeira, a não-tradução dos títulos de obras pertencentes à cultura alvo, a não-atribuição de exônimos à nomes de lugares pouco conhecidos do leitor brasileiro e a não-atualização dos nomes de lugares que por motivos históricos ou políticos já tenham se alterado. Estas escolhas devem ser entendidas como forma não só de caracterizar um distanciamento espacial, mas também temporal em relação à obra.

Outro ponto relevante que esta dissertação procurou contemplar foi, a partir da constituição de fundamentos teóricos diversos, apresentar a teoria de Jiří Levý. Explorar um mundo teórico diverso nem sempre é fácil, mas após passarmos a estranheza inicial, e, sem levar em conta nossas preferências tradutórias frente ao método apresentado, é possível perceber quão relevante vem a ser observar outras formas de pensamento e aliar formas distintas de conceber a tradução.

Além de trazer para os estudos da tradução métodos cuja aplicação estava relacionada às ciências exatas (Baker, 2001), Levý propunha, já em 1963, uma visão descritivista, a qual só veio a ser considerada

como pertinente ou necessária para o entendimento da tradução anos mais tarde, conforme a pesquisadora tcheca Jana Kralova escreve sobre o caráter inovador da obra de Levý.

A observação da relevância desta obra teórica do autor tcheco confirma que deve fazer parte do arcabouço teórico não apenas do estudante ou pesquisador de tradução, mas também, por conta da forma como o autor pensou sua teoria, de um tradutor, como modo de contribuir para sua prática.

Por fim, tomou-se a visão de Levý, de que o tradutor tem importância fundamental no processo tradutório por meio de suas escolhas, como forma de conduzir nossa tradução, e assim nos colocamos frente à tradução, em grande parte, como coautores, e desta maneira, responsáveis pelo papel que ela possa representar ao ser inserida na cultura alvo. De fato, ao optarmos por esta postura, percebemos quão árdua é a tarefa de, ao nos colocarmos como autor, em parte, da obra em tradução, conciliar o respeito ao texto estrangeiro com aquele dedicado à cultura alvo e seus leitores. Observamos que a força de criação que foi exercida sobre nossa tradução está vinculada à capacidade de tomarmos decisões, de equilibrarmos, de certa forma, estas escolhas para fazermos chegar o estrangeiro à nossa cultura, sem que a estranheza afaste ou impossibilite a leitura.

Percebemos, também, que utilizar uma teoria de tradução torna o trabalho menos automático, menos instintivo, porém mais elaborado, com um senso de responsabilidade maior sobre aquilo que se está passando ao leitor, de forma que, de fato, o tradutor se comporta como um verdadeiro autor, e neste caso, pode assumir toda a responsabilidade por seu escrito. Em alguns pontos a questão da escolha e da teoria relacionada ao processo tradutório nos deu base para identificarmos quais elementos eram fundamentais na própria tradução e quais tiveram, de uma forma ou de outra, de ser descartados.

Referências Bibliográficas

AGUIAR, Ofir Bergemann. **Abordagem Teórica Da Tradução**. Goiânia: Editora da UFG, 2003.

ALEXIEVA, Bistra. Consecutive Interpreting as a Decision Process. In: **Translators' Strategies and Creativity: Selected Papers from the 9th International Conference on Translation and Interpreting**, Prague, September 1995: In Honor of Jiří Levy and Anton Popovic. Prague: International Conference on Translation and Interpreting, 1995. KRALOVA, J.; MERCER, B. M.; OZEROFF, A. B. Amsterdam: John Benjamins B.V., 1998.

ARROJO, Rosemary (Org.). **O Signo Desconstruído**. Implicações para a tradução, a leitura e o ensino. 2ª edição. Campinas, SP: Pontes, 2003.

ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução: A teoria na prática**. São Paulo: Ática, 1986.

AZENHA Jr., João. **Tradução técnica e condicionantes culturais: Primeiros passos para um estudo integrado**. São Paulo: Humanitas, 1999.

BAKER, Mona (org.). **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. Londres: Routledge, 1998.

BASSNETT, Susan. **Estudos da Tradução**. [Trad. Sônia T. Gehring, Letícia V. Abreu e Paula A. R. Antinolfi]. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

BATALHA, Maria Cristina; PONTES Jr., Geraldo. **Tradução**. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.

BENJAMIN, Walter. A tarefa – Renúncia do Tradutor. In: **Clássicos da Teoria da Tradução**. Antologia Bilíngüe. Volume 1. Alemão – Português. Werner Heidermann (org.). Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2001.

BERMAN, Antoine. **Pour une critique des traductions: John Donne**. Paris: Gallimard, 1995.

_____. Translation and the trials of the foreign. [Trad. Lawrence Venuti]. In: **The Translation Studies Reader**. Lawrence Venuti (org.). New York: Routledge, 2000.

_____. **A prova do estrangeiro**. [Trad. Maria Emília Pereira Chanut]. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

_____. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. [Trad. Marie-Helene Catherine Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini]. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.

BROECK, Raymond van den. Translational Interpretation: A complex strategic game. In: **Translators' Strategies and Creativity: Selected Papers from the 9th International Conference on Translation and Interpreting, Prague, September 1995: In Honor of Jiří Levy and Anton Popovic**. Prague: International Conference on Translation and Interpreting, 1995. KRALOVA, J.; MERCER, B. M.; OZEROFF, A. B. Amsterdam: John Benjamins B.V., 1998.

BROWLIE, Siobhan. Berman and Toury: The translating and translatability of Research Frameworks. *Revue TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 16, n° 1, 2003, p. 93-120.

CARVALHAL, Tânia F.; REBELLO, Lucia Sá; FERREIRA, Eliana F. C. (Org.). **Transcrições – Teoria e práticas**. Porto Alegre: Editora Evangraf, 2004.

COSTA, Walter Carlos. O texto traduzido como re-textualização. **Cadernos de Tradução** (UFSC). Florianópolis, v. XVI, p. 25-54, 2005.

DERRIDA, Jaques. **Torres de Babel**. [Trad. Junia Barreto]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

DUDEN. **Das Fremdwörterbuch**. Duden Band 5. Mannheim: Dudenverlag, 2001.

ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. [Trad. Pérola de Carvalho]. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. **Quase a mesma coisa: experiências de tradução**. [Trad. Eliana Aguiar]. Rio de Janeiro: Record, 2007.

EXÔNIMO. Disponível em <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Ex%C3%B4nimo>> Acesso em 01 de junho de 2011.

FONTAINE, Jacqueline. **O Círculo Lingüístico de Praga**. [Trad. João Pedro Mendes]. São Paulo: Cultrix, 1978.

FRIED, V (Org.). **The Prague School of Linguistics and Language Teaching**. Londres: Oxford University Press, 1972.

FURLAN, Mauri. Possibilidade(s) de Tradução(ões). In: **Cadernos de Tradução** nº III. Florianópolis: UFSC, 1998. P. 89-111.

_____. Brevíssima história da teoria da tradução no Ocidente: I. Os Romanos. In: **Cadernos de Tradução**, nº VIII. Florianópolis: PGET, 2003. p.11-28.

_____. Brevíssima história da teoria da tradução no Ocidente: II. Idade Média. In: **Cadernos de Tradução**, nº XII. Florianópolis: PGET, 2005. p.09-28.

_____. Brevíssima história da teoria da tradução no Ocidente: III. Final da Idade Média e o Renascimento. In: **Cadernos de Tradução**, nº XIII. Florianópolis: PGET, 2005. p.09-25.

_____. **Clássicos da Teoria da Tradução**. Antologia Bilíngüe. Volume 4. Renascimento. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2006.

GENTZLER, Edwin. **Teorias Contemporâneas da Tradução**. [Trad. Marcos Malvezzi]. São Paulo: Madras, 2009.

GOETHE, Johann W. von. Três Trechos sobre Tradução. [Trad. Rosvitha Friesen Blume]. In: **Clássicos da Teoria da Tradução**. Antologia Bilíngüe. Volume 1. Alemão – Português. Werner Heidermann (org.). Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2001.

GUINSBURG, Jacó. **Círculo Lingüístico de Praga**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

HEIDERMAN, Werner. “O primeiro ou o segundo? A respeito da exposição de John Milton sobre a Teoria de tradução de Friedrich Schleiermacher”. In: **Cadernos de tradução** nº IV (1999). Florianópolis: UFSC, Núcleo de tradução, 1999. pp. 99-110.

HELBIG, Gerhard; BUSCHA, Joachim. **Deutsche Grammatik – Ein Handbuch für den Ausländerunterricht**. Berlin: Langenscheidt, 2005.

HOLMES, James. The Name and the Nature of Translation. In: **The Translation Studies Reader**. Lawrence Venuti (org.). New York: Routledge, 2000.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua Portuguesa**. Versão 3.0. Editora Objetiva, 2009.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. [Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes]. São Paulo: Cultrix, 2001.

JETTMAROVÁ, Zuzana. Czech and Slovak Translation Theories: The lesser-known Tradition. In: **Tradition versus Modernity: From the classic period of the Prague school to translation studies at the beginning of the 21st century**. KRÁLOVÁ, j.; JETTMAROVÁ, z.; et al. Praga: 2008.

KRÁLOVÁ, Jana. Proper Names in Inter-Cultural Communication: from prescription to Description. In: **Tradition versus Modernity: From the classic period of the Prague school to translation studies at the beginning of the 21st century**. KRÁLOVÁ, j.; JETTMAROVÁ, z.; et al. Praga: 2008.

LAGES, Suzana Kampff. **Walter Benjamin – Tradução e Melancolia**. São Paulo: EDUSP, 2002.

LANGENSCHIEDT. PC-Bibliothek plus paket. Revision 13. Mannheim: Langenscheidt, 2000.

_____. **Großwörterbuch Deutsch als Fremdsprache**. Berlin: Langenscheidt, 2003.

_____. **Taschenwörterbuch Portugiesisch**. Berlin: 2001.

LEVÝ, Jiří. Will Translation Theory be of use to Translators? In: **Übersetzen**. R. Italiaander (Org.). Frankfurt a.M., 1965. p. 77-82.

_____. **Die literarische Übersetzung**. Theorie einer Kunstgattung. [Trad. Walter Schamschula] Frankfurt a.M.: Athenäum Verlag, 1969.

_____. Translation as a decision Process. In: **The Translation Studies Reader**. Lawrence Venuti (Org.). New York: Routledge, 2000.

_____. The process of Creation of a Work of Literature and Its Reception. In: **Tradition versus Modernity: From the clas-**

sis period of the Prague school to translation studies at the beginning of the 21st century. KRÁLOVÁ, J.; JETTAROVÁ, Z.; et al. Praga: 2008.

MERQUIOR, José Guilherme. **De Praga a Paris**. O surgimento, a mudança e a dissolução da idéia estruturalista. [Trad. Ana Maria de Castro Gibson]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

MILTON, John. A tradução de romances “clássicos” do inglês para o português. **Trab. Ling. Apl.**, Campinas, n. 24, jul./dez. 1994, p. 19-33.

_____. **Tradução – teoria e prática**: Leitura e crítica. 2^a edição. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. **O Clube do Livro e a Tradução**. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

MÍŠTEROVÁ, Ivona. **Translation and Performance**: the presentation of Shakespeare in pilsen in the context of social and political events in the 20th and 21st centuries. Brno studies in English. Volume 36, Nº 1, 2010.

MÜLLER, Monika. **Aus dem Leben eines Taugenichts**. Novela de Joseph von Eichendorff : uma tradução comentada. Florianópolis: UFSC, 2007. (Dissertação de Mestrado)

NANNI, Gabriela de França. **Relatos de uma experiência**: Uma tradução comentada do romance La Fin de la Nuit de François Mauriac. Florianópolis: UFSC, 2007. (Dissertação de Mestrado)

OTTONI, Paulo (Org.). **Tradução**: a prática da diferença. 2^a edição. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005.

PAGANO, Adriana; MAGALHÃES, Célia; ALVES, Fábio (Org.). **Competência em tradução**: Cognição e discurso. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

REISS, Katharina; VERMEER, Hans J. **Fundamentos para una teoría funcional de la traducción**. [Trad. Sandra García Reina e Celia Martín de León]. Madri: Akal, 1996.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. **Tradução e diferença**. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

RÓNAI, Paulo. **Escola de Tradutores**. 6^a edição, revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. Dos diferentes Métodos de Tradução. [Trad. Mauri Furlan]. **Scientia Traductionis** (UFSC). Florianópolis, n. 9, 2011.

SILVA, Wanessa Gonçalves. **Por um projeto de tradução estrangeirizante**: Dr. Faustus, uma tradução comentada e anotada. Florianópolis: UFSC, 2007. (Dissertação de Mestrado).

SNELL-HORNBY, Mary. **The Turns of Translation**: New paradigms or shifting viewpoints?. Amsterdam: John Benjamins B.V., 2006.

STOLZE, Radegundis. **Übersetzungstheorien**. Eine Einführung. 3. Auflage. Tübingen: Narr, 2001.

TOLEDO, Dionísio (Org.). **Círculo Lingüístico de Praga: Estruturalismo e Semiologia**. [Trad. Zênia de Faria, Reasylvia Toledo e Dionísio Toledo]. Porto Alegre: Globo, 1978.

WAHRIG, Gerhard. **Das Grosse Deutsche Wörterbuch**. Gütersloh: C. Bertelsmann Verlag, 1966.

WELKER, Herbert Andreas. **Gramática alemã**. 3ª edição revista. Brasília: Edunb, 2004.

Anexo

ERSTER TEIL

I Der Stand der theoretischen Beschäftigung mit den Fragen des Übersetzens

1 Die allgemeine Situation

Die Literatur über das Problem des Übersetzens bewegt sich nur zu einem Teil auf der theoretischen Ebene. Bis heute überschreiten die meisten Studien und Buchpublikationen, besonders über die literarische Übersetzung, nicht die Grenzen empirischer Betrachtungen oder essayistischer Aphorismen.

Soweit sich die Empiriker um Betrachtungen allgemeiner Art bemühen, begnügen sie sich meist mit der Feststellung, der Übersetzer solle 1. die Sprache, aus der er übersetzt, 2. die Sprache, in die er übersetzt, und 3. den sachlichen Inhalt des übersetzten Textes (d. h. die zeitlichen und örtlichen Realien, die verschiedenen Besonderheiten des Autors bzw. das betreffende Gebiet in der Fachliteratur) beherrschen. Dieses übersetzerische Trivium verbirgt sich hinter vielen scheinbar scharfsinnigen Formulierungen (z. B. in der Monographie *Grundsätzliches zur Problematik des Dolmetschens und des Übersetzens* von Julius Wirl, Wien 1958), und nur manchmal wird es im Hinblick auf die Übersetzung der Kunstliteratur mit der grundsätzlichen Forderung, die Übersetzung habe als Kunstwerk zu wirken, zu einem Quadrivium ausgeweitet. Diese Erwägungen stützen sich manchmal auf bemerkenswerte praktische Erfahrungen und sind zu ziemlich vielseitigen und systematischen Belehrungen über die verschiedenen Typen von Übersetzungen ausgearbeitet worden (z. B. Edmond Savory, *La Traduction dans le monde moderne*, Genf 1956; Theodore Cary, *The Art of Translation*, London 1957; Paulo Rónai, *Escola de tradutores*, Rio de Janeiro, 1956 usw.).

Essayistische Plaudereien über das Übersetzen füllen einen beachtlichen Prozentsatz der Fachliteratur, besonders in den westlichen Ländern (ein klassisches Beispiel dieses Typs ist das Bändchen *Sous l'invocation de Saint Jérôme* von Valéry Larbaud, Paris 1946). Das gilt auch für die Mehrzahl der auf den von der Fédération Internationale des Traducteurs veranstalteten Kongressen gehaltenen Referate, z. B. bei der Tagung in Warschau 1958 (in geringerem Maße für den Kongreß in Bad Godesberg 1959, dessen Beiträge in dem Sammelband *La qualité en matière de traduction*, Oxford 1963, veröffentlicht wurden, und für den Kongreß in Hamburg 1965, dessen Vorträge in dem Band *Übersetzen*, Frankfurt/M. 1966, er-

PRIMEIRA PARTE

I. O status da atividade teórica com as questões de tradução

1. A situação geral

A literatura sobre o problema da tradução avança somente em uma parte no campo teórico. Até hoje, a maioria dos estudos e publicações, principalmente sobre tradução literária, não ultrapassou os limites das reflexões empíricas e aforismos ensaísticos.

Enquanto os empiristas esforçam-se em reflexões de maneira generalizada, se contentam, na maioria das vezes, com afirmações que o tradutor deve dominar: 1º a língua da qual traduz; 2º, a língua para a qual traduz; e 3º, o conteúdo objetivo do texto traduzido (isto é, a realidade temporal e espacial, as diferentes particularidades do autor, a saber, a respectiva área em literatura especializada). Este *trivium* tradutório oculta-se atrás de muitos escritos aparentemente perspicazes (por exemplo, na monografia *Grundsätzliches zur Problematik des Dolmetschens und des Übersetzens*¹⁹ de Julius Wirl, Viena, 1958), e somente algumas vezes, em relação à tradução de textos literários, com a exigência fundamental de que a tradução atue como obra de arte, isso pode se estender a um *quadrivium*. Às vezes, estas considerações baseiam-se em notáveis experiências práticas e são bastante frequentemente elaboradas como instruções universais e sistemáticas sobre os diversos tipos de tradução (por exemplo, *La Traduction dans le monde moderne*, de Edmond Savory, Genebra, 1956; *The Art of Translation*, de Theodore Cary, Londres, 1957; *Escola de Tradutores*, de Paulo Rónai, Rio de Janeiro, 1956, etc.).

Bate-papos ensaísticos sobre tradução ocupam uma porcentagem considerável da “literatura especializada”, principalmente nos países ocidentais (um exemplo clássico deste caso é o volume *Sous l'invocation de Saint Jérôme* de Valéry Larbaud, Paris, 1946). Isto também vale para as comunicações realizadas em congressos promovidos pela *Fédération Internationale des Traducteurs*, por exemplo, no encontro em Warschau em 1958 (em menor escala nos congressos de Bad Godesberg em 1959, cujos artigos foram publicados na coletânea *La qualité en matière de traduction*, Oxford, 1963; e de Hamburgo em 1965, cujas palestras saíram no volume *Übersetzen*, Frankfurt/a.M., 1966). A graça literária destes ensaios, em certa medida, é reduzida pela eterna repetição das mesmas ideias principais (por exemplo, a tradução é como uma mulher, ou bela ou fiel), pelos mal-entendidos anedóticos mencionados ou pelas discussões sobre a essência da tradução e possibilidade do traduzir que geralmente se realizam. É um

¹⁹ Fundamentos sobre a problemática da interpretação e tradução. N. do T.

schiene sind). Der belletristische Witz dieser Essays wird einigermaßen dadurch gedämpft, daß sich stets gewisse Grundmotive wiederholen (z. B.: die Übersetzung ist wie eine Frau, entweder treu oder schön), daß anekdotische Mißverständnisse angeführt werden oder Erörterungen über das Wesen der Übersetzung und die Möglichkeit des Übersetzens überhaupt stattfinden. Es ist ein Vermächtnis der romantischen Übersetzerästhetik, daß immer noch das »Problem gelöst« wird, ob notwendigerweise den Dichter wieder ein Dichter übersetze, und es dringen auch in Arbeiten, die sich auf eine systematische und rationale Ästhetik (z. B. die marxistische) stützen, Formulierungen ein, die darauf hindeuten, daß es den Autoren bei dem Verhältnis zwischen Übersetzung und Original mehr um die psychologische Individualität des Schaffenden als um die literarisch-methodische Individualität des Werks zu tun ist (vgl. hierzu den Hinweis Carys auf die Unbestimmtheit von Begriffen wie »das Eindringen in die Welt des Autors« in einem Referat von P. Antokol'skij). Die essayistischen und auf der Empirie beruhenden Bändchen über das Übersetzen erfordern mehr literarischen Weitblick und Geschmack als fachliche Schulung und werden erfolgreich von Ärzten, Juristen und Publizisten herausgebracht. —

Schon sehr lange bemüht man sich um eine Analyse und Begriffsdefinition übersetzerischer Fragen. Zuverlässig finden wir diesen Ansatz z. B. schon in der These des mittelalterlichen Nominalisten Maimonides (12. Jh.), daß nämlich für die Übersetzung eines Wortes der Kontext entscheidend sei, ferner in den Erörterungen von Jan Hus über die Übersetzung der biblischen Realien und besonders in den humanistischen Analysen des Verhältnisses zwischen dem Begriff und seinem Ausdruck in den verschiedenen Sprachen — wenn wir nicht schon mit den alten Römern Horaz, Cicero und Quintilian beginnen wollen. Im Laufe der Jahrhunderte wurden von den verschiedensten Seiten die Grundfragen der Übersetzung in Arbeiten durchdiskutiert, die z. T. immer wieder aus der Empirie hervorgegangen sind, z. T. an einige Grundformulierungen anknüpften (bei Hieronymus, Tytler, Goethe u. a.). Die Thesen allerdings, die z. B. im Humanismus zu den reifsten Ergebnissen des beginnenden philologischen Studiums gehörten, verloren nach vier Jahrhunderten ihren wissenschaftlichen Charakter und gehören nun zur Schulausrüstung eines jeden Praktikers.

Die zeitgenössische Arbeit an einer Theorie des Übersetzens ist in starkem Maße an die fachlichen Bedürfnisse und an die in den einzelnen Ländern bestehenden organisatorischen Voraussetzungen gebunden. Ein auffallender Unterschied zwischen den westlichen und den sozialistischen Ländern besteht darin, daß es im Westen eine Reihe gut ausgebauter Schulen für Fachübersetzer und Dolmetscher gibt, die auch ihre Berufsorganisationen haben, in denen sie oft mit literarischen Übersetzern zusammenarbeiten, und daß in den sozialistischen Ländern wiederum die literarischen

legado da estética romântica da tradução que o “problema é resolvido”, se o poeta traduza necessariamente um outro poeta. E em obras baseadas em uma estética sistemática e racional (como o Marxismo), também penetram formulações, as quais indicam que os autores, na relação entre tradução e original, se importam mais com a individualidade psicológica do criador, do que com a individualidade metódico-literária da obra (cf. a indicação de Cary sobre as indeterminações de ideias como “a invasão do mundo do autor” em uma comunicação de P. Antokol’skij²⁰). Os livretos ensaísticos sobre a tradução e aqueles baseados na empiria demandam mais perspicácia literária e gosto do que instrução técnica e são publicados com mais sucesso por médicos, juristas e publicitários.

Há muito tempo se procura uma análise e a definição de conceitos das questões tradutórias. Se não quisermos iniciar com os antigos romanos Horácio, Cícero e Quintiliano, seguramente encontramos este princípio, por exemplo, na tese do nominalista da Idade Média Maimônides (séc. 12), dizendo que o contexto é determinante para a tradução de uma palavra; ou mais, nas discussões de Jan Hus sobre a tradução de fatos bíblicos e principalmente nas análises humanistas das relações entre o conceito e sua expressão em diferentes línguas. No decorrer dos séculos, as questões fundamentais da tradução foram discutidas por diversos ângulos em obras que, por um lado, são resultado da empiria e, por outro, partem de algumas formulações fundamentais (de Jerônimo, Tytler, Goethe, entre outros). Contudo, teses, que possuíam os resultados mais criteriosos do incipiente estudo filológico, como as do Humanismo, por exemplo, após quatro séculos, perderam seu caráter científico e pertencem agora à preparação escolar de qualquer profissional.

O trabalho contemporâneo em uma teoria da tradução está ligado, em grande medida, às necessidades técnicas e às condições organizacionais existentes em cada país. Uma diferença evidente entre países ocidentais e socialistas consiste que, no Ocidente, há uma linha bem desenvolvida de escolas para tradutores técnicos e intérpretes, que também possuem suas organizações profissionais, frequentemente cooperando com os tradutores literários; e que, por outro lado, nos países socialistas, os tradutores literários têm muitas organizações ativas no âmbito das associações de escritores. Deste modo, o caráter literário do trabalho do tradutor é acentuado também de forma organizacional, e nitidamente delimitado pelo trabalho do tradutor técnico ou do intérprete. Esta estrutura organizacional não deixou de exercer influência sobre o caráter e o nível da literatura teórica: no ocidente destaca-se, sobretudo, a teoria linguística geral da tradução. A fim de que monografias sistemáticas sejam publicadas, eles se

²⁰ E. Cary: Traduction et poésie, in: Babel 3/1957, 25.

Übersetzer sehr rührige Organisationen im Rahmen der Schriftstellerverbände haben.) Dadurch wird auch organisatorisch der literarische Charakter der Übersetzerarbeit unterstrichen und scharf von der Arbeit des Fachübersetzers oder Dolmetschers abgegrenzt. Diese Organisationsstruktur blieb nicht ohne Einfluß auf den Charakter und das Niveau der theoretischen Literatur: im Westen ragt vor allem die allgemeine linguistische Theorie des Übersetzens heraus. Sofern systematische Monographien erschienen sind, befassen sie sich generell mit allen Spielarten dieser Tätigkeit. In Osteuropa dagegen spezialisiert sich die theoretische Literatur meist auf die künstlerische Übersetzung und ihre Kritik, und sie sieht deren spezifische Problematik mit größerer Klarheit.

Die natürlichen Zentren der theoretischen Arbeit sollten die Übersetzerinstitute an den Universitäten sein. Diese sind jedoch meist ganz auf die Praxis ausgerichtet, und bisher gelang es nur der Ecole d'Interprètes in Genf, eine Publikationstätigkeit größeren Umfangs zu entwickeln. Unter ihrer Redaktion erschien außer dem genannten Buch von Cary auch das *Manuel de l'interprète* von Jean Herbert, und zu den Mitarbeitern dieser Schule gehört u. a. auch Fritz Güttinger. Einen betont theoretischen Charakter hatte die Tätigkeit der Übersetzerschule von Montreal, die sich mit dem methodologisch recht uneinheitlichen *Band Traductions - Mélanges offerts en mémoire de George Panneton*, Montreal 1952, vorstellte, der sich bemüht, die linguistischen, stilistischen und psychologischen Aspekte der Übersetzungsproblematik zu erfassen (besonders dank den Stilisten J. P. Vinay und J. Darbelnet). Die Initiative für eine Durcharbeitung der Theorie des Übersetzens mit den Methoden der modernen Linguistik und Semiotik ging von einer Konferenz des Leipziger Dolmetscherinstituts im Jahre 1965 aus, woran das methodologisch auf gleiche Weise ausgerichtete Symposium des Heidelberger Dolmetscherinstituts vom Jahre 1966 anknüpfte.

Das Londoner Zentrum für das Studium der Kommunikationsprozesse gab als zweiten Band der Serie *Studies in Communication* 1958 den Sammelband *Aspects of Translation* heraus, der neben traditionellen Erwägungen über die literarische und technische Übersetzung auch Booths klassische Abhandlung über die maschinelle Übersetzung enthält. In späteren Jahren ergriffen dann einige amerikanische Universitäten die Initiative, und sie wenden ihre Aufmerksamkeit intensiver auch der literarischen Übersetzung zu. Der Sammelband *On Translation*, der 1959 von der Harvard-Universität herausgegeben wurde, enthält einige theoretische Beiträge zu den linguistischen und logischen Grundlagen dieser Disziplin. Unmittelbar auf die literarische Übersetzung ist schon die Tätigkeit des kürzlich gegründeten Übersetzer-Zentrums an der Universität in Austin ausgerichtet. 1961 erschien dort der Sammelband *The Craft and Context of Translation*, der sich erstmalig systematisch nicht nur mit technischen Fragen, sondern auch

ocupam, de forma geral, com todo tipo de variação desta atividade. No leste europeu, ao contrário, a literatura teórica se especializa primordialmente na

tradução artística e sua crítica, tratando a problemática específica com maior clareza.

Os centros naturais do trabalho teórico costumam ser os institutos de tradução das universidades. Contudo, na maioria das vezes, estes estão inteiramente voltados à prática e, até agora, apenas a *Ecole d'Interprètes* em Genebra conseguiu desenvolver publicações com maior escopo. Além do conhecido livro de Cary, consta também entre suas impressões o *Manuel de l'interprète* de Jean Herbert, e entre seus colaboradores está, entre outros, Fritz Güttinger. A atividade do Instituto de Tradução de Montreal, que apresentou o volume metodologicamente heterogêneo *Traductions – Mélanges offerts en mémoire de George Panneton*, possuía um caráter acentuadamente teórico, procurando abranger aspectos linguísticos, estilísticos e psicológicos da problemática da tradução (principalmente devido aos estilistas J.P. Vinay e J. Darbelnet). A iniciativa para um estudo avançado da Teoria da Tradução com métodos da linguística moderna e semiótica surgiu de uma conferência do Instituto de Intérpretes de Leipzig em 1965, prosseguindo na mesma direção metodológica no simpósio do Instituto de Intérpretes de Heidelberg em 1966.

O centro londrino para o estudo dos processos comunicativos publicou, em 1958, como segundo volume da série *Studies in Communication*, a coletânea *Aspects of Translation*, contendo, além das tradicionais considerações sobre tradução literária e técnica, o clássico tratado sobre tradução mecânica de Booth. Nos anos seguintes, então, algumas universidades americanas tomaram a iniciativa e também dedicaram sua atenção de forma mais intensa à tradução literária. A coletânea *On translation*, publicada em 1959 pela Universidade de Harvard, continha algumas contribuições teóricas aos fundamentos linguísticos e lógicos desta disciplina. A atividade do centro de tradução recentemente fundado na universidade em Austin já era diretamente direcionada à tradução literária. Em 1961, publicou-se lá a coletânea *The Craft and Context of Translation*, que pela primeira vez se ocupa de forma sistemática não só com questões técnicas, mas também com a seleção da literatura traduzida e com as lacunas que existem nos Estados Unidos a este respeito. Infelizmente esta ação até agora não mostrou outros resultados relevantes de pesquisa.

Não menos interessantes são alguns trabalhos ibero-americanos, como a obra de conteúdo geral de Paulo Rónai, *Escola de Tradutores* (1952) e, sobretudo as reflexões bastante modernas de Olaf Blixen em *La traducción literaria y sus problemas*, Montevideu, 1954.

Hoje em dia, tem-se trabalhado de forma mais intensa em teoria da tradução na URSS. Aqui, em virtude de uma visão de mundo uniforme e de

mit der Auswahl der Übersetzerliteratur und den Lücken befaßt, die in den USA in dieser Hinsicht bestehen. Weitere bemerkenswerte Forschungsergebnisse hat dieses Unternehmen vorläufig leider nicht gezeitigt.*

Nicht uninteressant sind einige iberoamerikanische Arbeiten, neben dem allgemein gehaltenen Bändchen von Paulo Rónai *Escola de tradutores* (1952) vor allem die ziemlich moderne Betrachtung Olaf Blixens *La traducción literaria y sus problemas*, Montevideo 1954.

Weitaus am zielstrebigsten arbeitet man an der Übersetzungstheorie heute in der UdSSR. Hier besteht schon aufgrund einer einheitlichen Weltanschauung und einer systematischen Arbeitsweise eine kontinuierliche Entwicklungslinie – d. h. seit dreißig Jahren eigentlich zwei: eine linguistische, die am markantesten durch A. V. Fedorovs *Vvedenije v teoriju perevoda* (Einführung in die Theorie der Übersetzung, 1. Aufl. Moskau 1953) repräsentiert wird, und eine literaturwissenschaftliche, die am ausgeprägtesten K. Čukovskij vertritt (*Vysokoje iskusstvo* – Die hohe Kunst, 1. Aufl. Moskau 1941). Die Polemik zwischen beiden Zweigen war weitgehend überflüssig und wenig fruchtbar. Ergiebiger waren die vorbereitenden Arbeiten zu einer literarhistorischen Behandlung der russischen Übersetzung (A. V. Fedorov und J. D. Levin: *Russkije pisateli o perevode* – Äußerungen russischer Übersetzer über die Übersetzung, Leningrad 1960). Die wesentlichsten Beiträge der einschlägigen Literatur aus der UdSSR sind hingegen die ausführlichen kritischen Analysen der einzelnen Übersetzungen bzw. Übersetzungsprobleme, wofür es in der Sowjetunion ungewöhnlich reiche Publikationsmöglichkeiten gibt. Der Verband sowjetischer Schriftsteller gibt die Sammelbände *Voprosy chudožestvennogo perevoda* (Fragen der künstlerischen Übersetzung, 1955) und *Masterstvo perevoda* (Die Meisterschaft des Übersetzens, 1959, 1963, 1964, 1965 und 1966) heraus, die zum Großteil von V. Rossels redigiert wurden; weitere Sammelbände erscheinen an einzelnen Hochschulen *Tetradi perevodčika* – (Arbeitshefte des Übersetzers, 1963, 1964, 1966, 1967), *Teorija i kritika perevoda* (Theorie und Kritik der Übersetzung, 1962). Die literaturwissenschaftlich orientierte Theorie steht heute im Vordergrund. Die linguistischen Arbeiten waren bis in die allerjüngste Zeit hinein eher konservativ, und die zahlreichen Handbücher über die Fachübersetzung haben den Charakter von Schulbüchern. Neben den natürlichen Kulturmetropolen Moskau und Leningrad bildeten sich theoretische Arbeitsstätten in Kiew, Tiflis, Taschkent und anderswo, was beispielsweise auf dem bisher größten Kongreß über die künstlerische Übersetzung 1966 in Moskau deutlich wurde.

Unter den übrigen osteuropäischen Ländern wurde außerhalb der Tschechoslowakei in den 50er Jahren intensiv in Polen gearbeitet (der Sammelband *O sztuce tłumaczenia* – (Von der Kunst des Übersetzens, Breslau 1955), gehört zu den bedeutendsten Schriften. Unter den marxi-

um método de trabalho sistemático, já existe uma linha de desenvolvimento contínua – ou melhor, na verdade há 30 anos são duas linhas: uma linguística, que é mais caracteristicamente representada pela obra de A. V. Fedorov, *Vydenije v teoriju perevoda* (Introdução à teoria da Tradução, 1º Ed., Moscou, 1953), e uma literária, extremamente defendida por K. Čukovskij (*Vysokoje iskusstvo* – A arte superior, 1º Ed., Moscou 1941). A polêmica entre estes dois ramos foi em grande parte desnecessária e infrutífera. Mais produtivos foram os trabalhos introdutórios para um tratamento histórico-literário da tradução russa (A. V. Fedorov e J. D. Levin: *Russkije pisateli o perevode* – Comentários de tradutores russos sobre tradução, 1960). As contribuições mais essenciais à literatura especializada feitas na URSS são, contudo, as análises críticas detalhadas da tradução em si, assim como dos problemas de tradução, para as quais não há possibilidades de publicação extraordinariamente amplas na União Soviética. A associação de escritores soviéticos publicou os volumes *Voprosy chudožestvennogo perevoda* (Questões da tradução literária, 1955) e *Masterstvo perevoda* (A Maestria da Tradução, 1959, 1963, 1964, 1965 e 1966), redigidos, em grande parte, por V. Rossels; outros volumes foram publicados em algumas universidades, *Tetradj perevodčika* (Cadernos de tradutores, 1963, 1964, 1966, 1967), *Teorija i kritika perevoda* (Teoria e crítica de tradução, 1962). A teoria orientada para a literatura está hoje em primeiro plano. Os trabalhos linguísticos até o momento têm se mantido conservadores e o grande número de manuais de tradução técnica possui um caráter de livros didáticos. Ao lado das metrópoles culturais Moscou e Leningrado, formaram-se alguns centros de pesquisa em Kiew, Tiflis, Taschkent, entre outros, tornando o congresso sobre tradução literária de 1966 em Moscou o maior até agora.

Com relação aos outros países do leste europeu, além da Tchecoslováquia²¹, o trabalho realizado nos anos 50 intensivamente na Polônia está entre os mais significativos (o volume *O sztuce tlumaczenia* - Da arte da Tradução, Breslau 1955). Entre as publicações marxistas, o livro do germanista búlgaro L. Ognjanov-Rizor: *Osnovi na prevodačeskoto izkustvo* (Fundamentos da arte tradutória, Sofia 1955) pode ser classificado como filosoficamente ponderado. Modesto é o volume alemão-oriental de H. Raab e O. Braun: *Beiträge zur Theorie der Übersetzung*²², Berlin, 1969.

As revistas de tradutores são centros organizacionais importantes do trabalho teórico: *Babel* (órgão da F.I.T., Avignon), *L'Interprète* (Genebra), *Le Linguiste* (Bruxelas), *META-journal des Traducteurs* (Montreal), *Der Übersetzer* (Frankfurt a.M.), *Mitteilungsblatt für Dolmetscher und Übersetzer*

²¹ Mais detalhadamente sobre o ser tradutor na Tchecoslováquia cf. J. Levý: Translation in Czechoslovakia, in: *Babel* 2/1964, 73.

²² Contribuições para a teoria da tradução. N. do T.

stischen Publikationen kann als philosophisch durchdacht das Buch des bulgarischen Germanisten L. Ognjanov-Rizor: *Osnovi na prevodačeskoto izkustvo* (Grundlagen der Übersetzungskunst, Sofija 1955) bezeichnet werden. Bescheiden ist der ostdeutsche Sammelband von H. Raab und O. Braun: *Beiträge zur Theorie der Übersetzung*, Berlin 1959.

Wichtige organisatorische Zentren der theoretischen Arbeit sind die Übersetzer-Zeitschriften: einen allgemeinen Charakter haben *Babel* (das Organ der F. I. T., Avignon), *L'Interprète* (Genf), *Le Linguiste* (Brüssel), *META-Journal des Traducteurs* (Montreal), *Der Übersetzer* (Frankfurt a. M.) Mitteilungsblatt für Dolmetscher und Übersetzer (Germersheim); auf die literarische Übersetzung konzentrieren sich *Masterstvo perevoda* (Moskau – ein Jahrbuch, das seit 1967 periodisch erscheint) und *Dialog* (Prag).

2 Die allgemeine und die spezielle Theorie

Die Theorie des Übersetzens befindet sich – wie übrigens auch manche andere Fachdisziplin in den letzten Jahrzehnten – in einem Konflikt zwischen der Spezialisierung, die zu einer vertieften Durchforschung einzelner Aspekte, gleichzeitig aber auch zu deren Loslösung aus dem Zusammenhang führt, und der Einordnung dieser Teilergebnisse in die breiteren kulturellen Zusammenhänge, die freilich oft allzu vage dargestellt werden.

Ein markanter Vertreter der weitgefaßten Übersetzungstheorie war Edmond Cary: »Die Ausarbeitung einer allgemeinen Übersetzungstheorie erfordert eine möglichst komplette Aufzählung der verschiedenen heute angewendeten Übersetzungsgattungen. Diese Aufzählung muß ohne exklusives a priori durchgeführt werden und sich auf ein Studium der von den verschiedenen Gattungen durchlaufenen Entwicklung stützen. Sie erfordert eine von jeder einzelnen Gattung ausgehende Analyse – die nicht isoliert genommen und im Absoluten errichtet werden darf, sondern auf die anderen Gattungen bezogen und unter deren Wirkung.«¹

Die Arbeit der Dolmetscher, der Fach- und literarischen Übersetzer hat vor allem die Probleme gemeinsam, die sich aus der Verschiedenheit zweier Sprachen, der Ausgangs- und der Zielsprache, ergeben, dann aber die technischen, psychologischen und sonstigen Schwierigkeiten bei der Decodifizierung des Ausgangstextes und der Übertragung der Mitteilung in die andere Sprache. Auch diese gemeinsamen Arbeitselemente aller drei Typen von Übersetzern werden jedoch in den erwähnten drei Kategorien von Übersetzungen verschiedenartig gelöst, denn jede von ihnen verfolgt ein anderes Ziel. Beim Dolmetscher z. B. geht es eher darum, schnell verfügbare Schablonen zu bilden, beim literarischen Übersetzer dagegen um Äquivalente, die mit der Vorlage möglichst viele gemeinsame Nenner haben sollen.

(Germersheim) possuem um caráter geral; *Masterstvo perevoda* (Moscou – anuário publicado periodicamente desde 1967) e *Dialog* (Praga) concentram-se em tradução literária.

2. Teoria geral e especial

A teoria da tradução encontra-se – como, de fato, muitas outras disciplinas nas últimas décadas – em um conflito entre a especialização, que leva a uma exploração aprofundada de aspectos particulares, mas, ao mesmo tempo, à dissociação das relações; e a classificação destes resultados parciais nas relações culturais mais amplas, que, todavia, são frequentemente descritas de forma muito vaga.

Um representante de relevo da teoria ampla da tradução foi Edmond Cary: “a composição de uma teoria geral da tradução requer a enumeração mais completa possível dos diversos tipos de tradução utilizados hoje. Esta enumeração deve ser realizada *a priori* sem exclusão, e basear-se em um estudo do desenvolvimento recorrente dos diversos tipos. Ela requer uma análise partindo de cada um dos tipos – que não deve ser tomado isoladamente e estabelecido em absoluto, mas sim relacionado com os outros tipos e com seu efeito”.²³

O trabalho do intérprete, do tradutor técnico e literário tem problemas em comum que resultam da diferença das duas línguas, da língua de partida e de chegada, além das dificuldades técnicas, psicológicas, entre outras, da decifração do texto de partida e transmissão da informação para a outra língua. Contudo, estes elementos comuns do trabalho dos três tipos de tradutores são solucionados de forma diversa nas três categorias de tradução mencionadas, pois cada um deles segue um objetivo distinto. Por exemplo, para o intérprete, trata-se de formar rapidamente modelos prontos, para o tradutor literário, em contrapartida, os equivalentes devem possuir o maior número possível de fatores em comum com o modelo.

A diferença no material traduzido em si, conseqüentemente a diferença fundamental entre textos artísticos e puramente técnicos, foi definida aqui através de posições distintas. J. C. Catford traz uma representação descritiva constatada objetivamente através de diferenças comprovadas pela frequência e ordem dos elementos linguísticos em ambos os textos: “... um texto científico inglês pode ter, entre outras coisas, uma presença relativamente alta da voz passiva; a tradução russa deste texto pode trazer uma frequência relativamente grande de *javljajetsja* e instrumental. A forma russa *javljajetsja* não é necessariamente a tradução equivalente da passiva em inglês em todos os casos; ambos são meros indicadores de ordens

²³ E. Cary: Pour une théorie de la traduction, in: Diogenè 40/1962, 119.

Der Unterschied im übersetzten Material selbst, also vor allem der grundsätzliche Unterschied zwischen künstlerischen und rein fachlichen Texten, wurde von verschiedenen Positionen her definiert. Eine deskriptive, die feststellbaren Unterschiede in Frequenz und Anordnung der sprachlichen Elemente in beiden Texttypen objektiv konstatierende Darstellung bringt J. C. Catford: »... ein englischer wissenschaftlicher Text kann u. a. eine relativ hohe Frequenz von Passivformen haben; die russische Übersetzung dieses Textes kann eine relativ große Häufigkeit von *javljaetsja* und Instrumental aufweisen. Das russische *javljaetsja* ist nicht unbedingt die gleichwertige Übersetzung eines englischen Passivs; beide sind bloße Indikatoren einander entsprechender Ordnungen. ①

Roman Ingarden ② wiederum sieht im Sinne seiner phänomenologischen Literaturtheorie den Unterschied darin, daß in den literarischen Texten einzelne Schichten (die der sprachlichen Lautgebilde, der Bedeutungseinheiten, der dargestellten Gegenstände, der schematisierten Ansichten) in solchem Maße miteinander verknüpft sind, daß auch die Beziehungen zwischen ihnen gewahrt werden müssen, während in Fachtexten die Schicht der Bedeutungseinheiten mit den übrigen Schichten so frei verbunden ist, daß eine Störung der Beziehung zwischen diesen und der erstgenannten (z. B. eine Änderung des Satzrhythmus u. a.) den Wert der Übersetzung nicht mindert.

Ein realer Ausgangspunkt für die Ausarbeitung von detaillierten und spezialisierten Übersetzungstheorien ist die Rangfolge bei der Erhaltung der Einzelaspekte des übersetzten Textes – und diese hängt von der Struktur des geschriebenen oder des gesprochenen Textes ab und nicht von dem Ziel, dem die Übersetzung dienen soll. Die Mitteilung gliedert sich beim Prozeß der Übersetzung in a) Elemente, die invariabel bleiben oder bleiben sollen (i) und b) variable Elemente (v), bei denen es zu einem Ersatz durch ein Äquivalent der Zielsprache kommt. Schematisch kann dies für einige Haupttypen von Übersetzungsvorlagen und für einige sprachliche Grundfaktoren folgendermaßen veranschaulicht werden:

correspondentes”.²⁴

Roman Ingarden²⁵, por outro lado, vê, nos termos da sua teoria fenomenológica literária, a diferença no fato que, nos textos literários, as camadas isoladas (de estrutura sonora linguística, de unidades de sentido, de temas descritos, de opiniões esquematizadas) estão associadas entre si, devendo está relação ser protegida, enquanto em textos técnicos a camada das unidades de sentido se liga de maneira mais livre às outras camadas, de forma que uma interferência na relação entre estas e aquela (por exemplo, uma alteração do ritmo frasal, entre outras), não reduz o valor da tradução.

Um ponto de partida mais efetivo para a elaboração de teorias de tradução detalhadas e especializadas é a precedência pela conservação de aspectos particulares do texto traduzido – e isto depende da estrutura do texto escrito ou falado e não do objetivo, do qual a tradução deve se servir. No processo tradutório, a informação se divide em: a) elementos, que permanecem ou devem permanecer invariáveis (i) e b) elementos variáveis (v), os quais são substituídos por um equivalente da língua alvo. Esquematicamente, isto pode ser ilustrado por alguns tipos principais de modelos tradutórios e por alguns fatores linguísticos básicos conforme segue:

²⁴ J.C. Catford: *A linguistic Theory of Translation*, London 1965, 90.

²⁵ R. Ingarden: *On linguistic Aspects of Translation*, in: *On Translation*, Cambridge (USA), 1959.

	Fachtext	publizistische und rhetorische Prosa	Kunstprosa und Drama	freier Vers	gebundener Vers	musikalischer Text (Libretto)	Dubbing
denotative Bedeutung	i	i	i	i	i	i-v	i-v
konotative Bedeutung	v	i-v	i	i	i	i	i
stilistische Einordnung des Worts	i-v	i	i	i	i	i	i
Satzbau	v	i-v	i	i	i	i	i
Wiederholung von Klangqualitäten (Rhythmus, Reim)	v	v	v	i-v	i	i	i-v
Länge und Höhe der Vokale	v	v	v	i-v	i-v	i	i
Artikulationscharakter	v	v	v	i-v	i-v	i-v	i

Die Schwierigkeit der Übersetzung steigert sich beim Übergang vom Fachtext zum Dubbing, denn hier kommen Faktoren hinzu, die invariabel sein sollen. Der Schwerpunkt verschiebt sich zur Invariabilität der jeweils niedrigeren sprachlichen Elemente, und gleichzeitig wird oft die Forderung nach Invariabilität der höheren Komponenten gelockert: in der Poesie ist es bisweilen wichtiger, die konotative Bedeutung zu wahren als die denotative. Noch deutlicher wird dies in der Opernübersetzung. Unser Schema ist allerdings sehr grob gefaßt. Die Feststellung z. B., daß beim Dubbing die Form der Artikulation gewahrt bleiben sollte, muß in dem Sinne präzisiert werden, daß es um die »visuelle Form der Artikulationsbewegungen« geht. Die Verbindlichkeit und Unverbindlichkeit (i-v) der einzelnen linguistischen Elemente z. B. in der Poesie hängt begrifflicherweise davon ab, um welche Gattung es sich handelt, usw.

Aus der umfangreichen Skala der verschiedenen Texttypen werden wir in unserem Buch vor allem die übersetzerische Problematik der drei literarischen Hauptgattungen herausgreifen: der Kunstprosa, des Dramas und der Poesie. Eine grundlegende Bibliographie findet der Leser am Schluß des Buches.

	Texto técnico	Prosa jornalística e retórica	Prosa artística e drama	Verso livre	Verso rima-do	Texto musical (Libreto)	Dublagem
Significado Denotativo	i	i	i	i	i	i-v	i-v
Significado Conotativo	v	i-v	i	i	i	i	i
Contexto estilístico da palavra	i-v	i	i	i	i	i	i
Formação da frase	v	i-v	i	i	i	i	i
Qualidades sonoras (ritmo, rima)	v	v	v	i-v	i	i	i-v
Comprimento e altura das vogais	v	v	v	i-v	i-v	i	i
Caráter de articulação	v	v	v	i-v	i-v	i-v	i

A dificuldade da tradução aumenta da passagem do texto técnico para a dublagem, pois aqui aparecem fatores que devem ser invariáveis. O ponto principal desloca-se para a invariabilidade dos elementos linguísticos respectivamente mais baixos e, ao mesmo tempo, a exigência se desvincula da invariabilidade dos componentes mais elevados: na poesia, às vezes, é mais importante favorecer o sentido conotativo do que o denotativo. Isto se torna mais claro na tradução de óperas. Contudo, nosso esquema é bastante rudimentar. Por exemplo, a constatação que, na dublagem, a forma de articulação deve ser favorecida, precisa ser entendida como a “forma visual dos movimentos de articulação”. A obrigatoriedade e não obrigatoriedade (i-v) de elementos linguísticos particulares, por exemplo, na poesia, depende compreensivelmente de qual gênero se trata, etc.

Dentre a extensa graduação dos diferentes tipos textuais, trataremos em nosso livro principalmente da problemática tradutória dos três principais gêneros literários: prosa, drama e poesia. Uma bibliografia básica encontra-se no final do livro.

3. Os métodos linguísticos

3 Die linguistischen Methoden

Zweifelloos besteht die linguistische Kernfrage darin, was die beiden an der Übersetzung beteiligten Sprachen gemeinsam haben und was sie unterscheidet. Diese vergleichende Forschung wurde durch zweierlei Tendenzen der modernen Linguistik auf ein höheres Niveau gehoben: auf der einen Seite werden die sprachlichen Universalien festgestellt (universals of language), d. h. die allen Sprachen gemeinsamen Elemente, auf der anderen Seite untersucht man, wie die spezifischen Züge eines Sprachsystems die Weltsicht (*vision du monde*) der Sprecher formen, die diese Sprache gebrauchen (Hypothese von Benjamin L. Whorf). Auf dieser Polarität gründet Georges Mounins theoretisches Buch über die Übersetzung: *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris 1963. Dies ist freilich ein Gesichtspunkt, mit dessen Hilfe sich eher die Voraussetzungen der Übersetzerarbeit erforschen lassen – was natürlich von fundamentaler Bedeutung ist – als der eigentliche Prozeß des Übersetzens.

Auf eine formale Aufgliederung des Sprachsystems stützte Catford seinen Versuch, die übersetzerischen Verfahren zu differenzieren (*A linguistic Theory of Translation – An Essay in Applied Linguistics*, London 1965). Er unterscheidet eine begrenzte Übersetzung (*restricted translation*) und eine totale (*total translation*). Unter »begrenzter Übersetzung« versteht er eine Übertragung innerhalb einer linguistischen Ebene, z. B. die phonologische Übersetzung (Nachahmung der fremden Aussprache), die graphologische (Nachahmung der fremden Graphik), die lexikale und die grammatische Übersetzung. Die totale Übersetzung beschränkt sich nicht auf einen linearen Transfer innerhalb einer grammatischen Schicht: sehr oft entspricht einem grammatischen Mittel der Ausgangssprache beispielsweise ein lexikalisches Mittel der Zielsprache o. ä., so daß sich Funktionsverschiebungen von einer Sprache zur anderen ergeben.

Auf der anderen Seite verhilft Roman Jakobson² Unterscheidung dreier Typen von Übersetzungen der übersetzerischen Tätigkeit zu einer breiteren Perspektive. Er unterscheidet:

- a) die innersprachliche Übersetzung, d. h. eine Auslegung von Begriffen in ein und derselben Sprache,
- b) die zwischensprachliche Übersetzung, d. h. die Übersetzung im eigentlichen Sinne des Wortes,
- c) die intersemiotische Übersetzung, d. h. die Auslegung von Zeichen eines semiotischen Systems durch Zeichen eines anderen semiotischen Systems (z. B. eines Bildes durch Worte).

Damit gelangt auch die *Interpretation* in den Gesichtskreis der Übersetzungstheorie (W. V. Quine³ schuf hierzu die grundlegende logische Konzeption), was für die literarische Übersetzung besonders wichtig ist.

Für den anregendsten Gesichtspunkt in Theorie und Praxis der Über-

Indubitavelmente, a principal questão linguística consiste no que ambas as línguas envolvidas na tradução têm em comum e no que se distinguem. Esta pesquisa contrastiva foi elevada a um novo patamar através de duas tendências distintas da linguística moderna: por um lado, a universalidade da linguagem foi comprovada (*universals of language*), isto é, os elementos comuns a todas as línguas, por outro lado, pesquisa-se como os traços específicos de um sistema linguístico formam a visão de mundo (*vision du monde*) dos falantes que utilizam esta língua. Nesta polaridade se baseia o livro teórico sobre tradução de Georges Mounin: *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, 1963. Este é certamente um aspecto que ajuda a investigar mais os pré-requisitos do trabalho tradutório – o que naturalmente tem uma importância fundamental – do que o verdadeiro processo de tradução.

Catford fundamentou sua pesquisa de diferenciar os procedimentos tradutórios (*A linguistic Theory of Translation – An Essay in Applied Linguistics*, Londres, 1965) em uma classificação formal do sistema linguístico. Ele distingue uma tradução restrita (*restricted translation*) e uma total (*total translation*). Como “tradução restrita” entende uma transposição dentro de um nível linguístico, por exemplo, tradução fonológica (imitação da pronúncia estrangeira), grafológica (imitação da grafia estrangeira), lexical e gramatical. A tradução total não se limita a uma transferência linear dentro de uma camada gramatical: muito frequentemente um meio gramatical da língua de partida corresponde, por exemplo, a um meio lexical da língua de chegada, ou algo nesse sentido, resultando em modificações de função de uma língua para outra.

Por outro lado, a divisão de Roman Jakobson dos três tipos de tradução proporciona uma perspectiva mais ampla da atividade tradutória. Ele divide:

- a) Tradução intralinguística, isto é, uma interpretação de conceitos dentro da mesma língua,
- b) Tradução interlinguística, isto é, a tradução propriamente dita,
- c) Tradução intersemiótica, isto é, a interpretação de signos de um sistema semiótico através de signos de outro sistema semiótico (por exemplo, uma imagem através de palavras).

Com isso, a *Interpretation* chega ao horizonte da teoria de tradução (W. V. Quine criou, ademais, a concepção lógica básica), o que é particularmente importante para a tradução literária.

Consideramos como o ponto de vista mais estimulante em teorias práticas de tradução o funcional, que investiga qual função comunicativa os elementos linguísticos particulares possuem e quais meios linguísticos podem preencher a mesma função dentro da própria língua. Já em 1913, um dos posteriormente cofundadores do Círculo Linguístico de Praga, Vilém

setzung halten wir den funktionalen, der erforscht, welche Mitteilungsfunktion die einzelnen sprachlichen Elemente haben und welche sprachlichen Mittel in der eigenen Sprache die gleiche Funktion erfüllen können. Schon 1913 formulierte einer der späteren Mitbegründer des Prager linguistischen Zirkels, Vilém Mathesius, den funktionalen Gesichtspunkt bei der Übersetzung: »... das eigentliche Fundament des Umdichtens ist das Bestreben, sei es auch mit anderen Mitteln als im Original, einen künstlerischen Effekt zu erzielen ... oft erzielen die gleichen – oder annähernd die gleichen – Mittel unterschiedliche Wirkungen.« Der Grundsatz, daß die Gleichheit der künstlerischen Effekte wichtiger ist als die Gleichheit der Kunstmittel, erweist sich vor allem beim Übersetzen von Poesie als bedeutungsvoll. In den folgenden Jahren haben dann tschechoslowakische Strukturalisten eine vergleichende Charakteristik verschiedener Sprachen und Verssysteme erarbeitet und die einzelnen Sprach- und Stilmittel aus der Sicht ihres Werts für den Aufnehmenden und ihrer Gültigkeit im Sprachsystem erforscht. Ein zweiter Mitbegründer des Prager linguistischen Zirkels, Roman Jakobson, schließt z. B. seine Studie *Über das Übersetzen von Versen* folgendermaßen: »Wenn der russische Ausdruck »čerstvyj chleb« mit dem tschechischen »čerstvý chléb« (frisches Brot) übersetzt wird, so kann kein Zweifel darüber bestehen, daß diese Übersetzung mangelhaft ist, denn das russische »čerstvyj« heißt, ungeachtet der dem tschechischen »čerstvý« ähnlichen Lautung und der gemeinsamen Herkunft, »hart«, also das genaue Gegenteil. Ebenso sind die tschechischen und die entsprechenden russischen Metren in ihrem Bau, ihrer Funktion und Wirkung so voneinander verschieden, daß hier eigentlich Homonymität besteht. Wenn also eine russische jambische Dichtung in tschechische Jamben übersetzt wird (oder umgekehrt), so ist dies bloße Konvention, keineswegs aber eine Annäherung an das Original. Ich meine, daß wir uns künstlerisch dem Original dann am meisten nähern, wenn für die Wiedergabe des fremdsprachigen Werks der Dichtung eine Form gewählt wird, die innerhalb der Formen der gegebenen Dichtersprache funktional, nicht jedoch äußerlich, der Form des Originals entspricht.« (Mit dieser Untersuchung wurde die Theorie von der Substitution der Stilmittel, die schon U. von Wilamowitz-Moellendorff ahnend proklamiert hatte, auf eine objektive Basis gestellt). Dies ist auch der Standpunkt, den die moderne Übersetzungstheorie in den verschiedenen Ländern teilt. Er wird u. a. von dem bedeutendsten polnischen Übersetzungstheoretiker, Zenon Klemensiewicz, wiederholt:

»Das Original sollte als ein System und nicht als eine Summe von Elementen betrachtet werden, als organische Ganzheit und nicht als eine mechanische Ansammlung von Elementen. Die Aufgabe des Übersetzers besteht weder darin zu reproduzieren, noch darin, die Elemente und Strukturen des Originals umzuformen, sondern darin, ihre Funktion zu erfassen und solche Elemente und Strukturen der eigenen Sprache anzu-

Mathesius, formulou o aspecto funcional da tradução: “... o verdadeiro fundamento da adaptação é a intenção de alcançar um efeito artístico, como no original, por outros meios... Frequentemente alcançar os mesmos – ou praticamente os mesmos – resultados por meios diferentes. O fundamento que a igualdade do efeito artístico é mais importante que a igualdade do meio artístico mostra-se significativo, sobretudo na tradução de poesia”²⁶. Nos anos seguintes, estruturalistas tchecos chegaram a uma característica contrastiva de diferentes línguas e sistemas de versos e analisaram os meios linguísticos e estilísticos particulares sob a perspectiva de seu valor de recepção e sua validade no sistema linguístico. Um segundo cofundador do Círculo Linguístico de Praga, Roman Jakobson, concluiu seu estudo *Über das Übersetzen Von Versen*²⁷ da seguinte maneira: “se a expressão russa ‘čerstvyj chleb’ é traduzida pela tcheca ‘čerstvý chléb’ (pão fresco), não resta dúvida que esta tradução é deficiente, pois, a palavra russa ‘čerstvyj’ significa – apesar da semelhança sonora com a tcheca ‘čerstvý’ e da origem comum – ‘duro’, portanto, exatamente o contrário. Do mesmo modo, o metro tcheco e o correspondente russo são tão diferentes um do outro em sua construção, função e efeito, que existe apenas uma homonímidade. Se, consequentemente, um poema iâmbico russo for traduzido em iambo tcheco (ou o contrário), será simplesmente por convenção, não havendo, de forma alguma, aproximação ao original. Creio que, artisticamente, nos aproximamos mais do original, quando escolhemos como interpretação da obra estrangeira uma forma que, dentre àquelas da linguagem poética dada, corresponda funcionalmente, e não externamente, à forma do original”²⁸. (Com esta observação, a Teoria de substituição do meio estilístico, proclamada anteriormente por U. Von Wilamowitz-Moellendorff, adquiriu uma base objetiva). Esta também é a opinião que divide a teoria da tradução moderna em diversos países. E é reiterada, entre outros, pelo mais importante teórico da tradução polonês, Zenon Klemensiewicz:

“O original deve ser tratado como um sistema e não como a soma de elementos, como totalidade orgânica e não como uma aglomeração mecânica de elementos. A tarefa do tradutor não consiste nem em reproduzir nem em transformar os elementos e estruturas do original, mas em compreender sua função e utilizar os elementos e estruturas de cada língua que, tanto quanto possível, possam ser seus substitutos e equivalentes com a mesma aptidão e eficiência funcional”²⁹.

²⁶ V. Mathesius: O problémech českého překládatelství (Sobre os problemas do Ser-Tradutor tcheco), in: Přehled 11/1913, 808.

²⁷ Sobre a tradução de versos. N. do T.

²⁸ R. Jakobson: o překládání veršů (Sobre o traduzir versos), in: Plán 2/1930.

²⁹ Z. Klemensiewicz: Translation as a Linguistic Problem, in: O sztuce tłumaczenia, Wrocław 1955, 540-541.

wenden, die, soweit wie möglich, deren Ersatz und Gegenwert mit der gleichen funktionalen Eignung und Wirksamkeit sein könnten»^②

Die strukturelle Linguistik findet ihre logische Fortsetzung in der Semiotik, der allgemeinen Theorie von den Zeichensystemen, die die Sprache als Code auffaßt, d. h. als einen Komplex von sprachlichen Elementen (z. B. Wortzeichen) und Regeln für deren Kombination. Typisch für diesen Standpunkt ist z. B. die Argumentation Werner Winters im Sammelband *The Craft and Context of Translation* (Austin/Texas 1961):

a) Jedes Wort ist nur ein aus dem gesamten linguistischen System gerissenes Element, und seine Beziehungen zu anderen Segmenten des gleichen Systems sind in den einzelnen Sprachen verschieden. Winter führt als Beispiel die Benennung für die Zahl 90 in verschiedenen Sprachen an: englisch *ninety* (= neun Zehnereinheiten), russisch *devjanosto* (= neun Zehnereinheiten, eine weniger als hundert), französisch *quatre-vingt-dix* (= $4 \times 20 + 10$), dänisch *halvfems* (= viereinhalf Zwanziger).

b) Jede Bedeutung ist nur ein Element aus einem ganzen System von Segmenten, in das sich der Sprechende die Wirklichkeit aufteilt: für einen, der Mohave spricht (West-Arizona) ist »Vater der Frau« etwas anderes als »Vater des Mannes«; für jede der beiden Bedeutungen hat er eine andere Benennung.

Winter weist ferner auf die Tatsache hin, daß die »Bedeutungen« auch in unserem Gedächtnis auf strukturelle Weise festgelegt sind, d. h. so, daß zwischen ihnen Beziehungen bestehen, die sie zu höheren Komplexen zusammenfassen. Die Festlegung der Bedeutung im Gedächtnis enthält Informationen

a) über die semantischen Beziehungen zwischen einem Wort und anderen Wörtern aus demselben lexikalischen System (z. B. Synonyme und Antonyme), und diese sind in den einzelnen Sprachen verschieden: das deutsche »älter« wird mit »jünger« und »neuer« assoziiert, das englische »older« ebenfalls mit »younger« und »newer«, aber »elder« nicht mit »newer« (ähnlich verhält es sich auch mit lateinisch *senior*, das nicht mit *novior* assoziiert wird).

b) über die Verteilung (Distribution) einer bestimmten Sprachform in früheren Mitteilungen, in denen sie bereits auftauchte. Wenn wir sagen, daß dieses oder jenes Wort unangemessene Assoziationen hervorruft, so bedeutet dies, daß wir ihm schon früher in einem anderen Kontext begegnet sind usw.

In den letzten zwanzig Jahren durchlief die Linguistik eine raschere Entwicklung als die übrigen Gesellschaftswissenschaften, sie drang in neue Problembereiche ein und erarbeitete sich eine Reihe von neuen Methoden, von denen manche in den kommenden Jahren möglicherweise auch das Denken über Fragen der künstlerischen Übersetzung grundlegend beeinflussen werden. Wir denken hier hauptsächlich an die Informationstheorie,

A linguística estrutural encontra seu prosseguimento lógico na semiótica – teoria geral dos sistemas de signos – que compreende a língua como código, isto é, como um complexo de elementos linguísticos (por exemplo, logograma) e regras que se combinam. A argumentação feita por Werner Winter no volume *The Craft and Context of Translation* (Austin/Texas 1961) é típica deste ponto de vista:

a) Cada palavra é apenas um elemento conhecido do sistema linguístico total e suas relações com os outros segmentos do mesmo sistema são diferentes em cada língua. Winter menciona como exemplo a nomenclatura do número 90 em línguas diferentes: em inglês *ninety* (= nove unidades de dezena), em russo *devjanosto* (= nove unidades de dezena, um pouco menos que cem), em francês *quatre-vingt-dix* (= 4 X 20 + 10), em dinamarquês *halfems* (= quatro e meio por 20)

b) Cada sentido é apenas um elemento de um sistema completo de segmentos, com o qual o falante compartilha a realidade: para quem fala Mohave (Arizona), “pai da mulher” é um pouco diferente de “pai do homem”; para cada um dos dois sentidos há um termo.

Além disso, Winter chama a atenção para o fato de que os “sentidos” estão fixados em nossa memória de forma estrutural, ou seja, que entre eles existem relações que os coordenam de uma maneira altamente complexa. A fixação do sentido na memória contém informações:

a) Sobre as relações semânticas entre uma palavra e as outras palavras do mesmo sistema lexical (como sinônimos e antônimos), e estas são diferentes em cada língua: a palavra alemã *älter* associa-se com *jünger* e *neuer*, igualmente a inglesa *older* com *younger* e *newer*, mas *elder* não com *newer* (procedimento semelhante ocorre com a latina *senior* que não se associa com *novior*).

b) Sobre a distribuição (*Distribution*) de uma determinada forma linguística em mensagens anteriores onde esta já ocorreu. Quando dizemos que esta ou aquela palavra provoca associações inadequadas, significa que já nos deparamos anteriormente com ela em outro contexto.

Nos últimos vinte anos, a linguística passou por um desenvolvimento mais acelerado que as outras ciências humanas, infiltrando-se em novas áreas problemáticas e traçando uma série de novos métodos, dos quais muitos possivelmente influenciarão os pensamentos sobre as questões da tradução literária de forma fundamental nos próximos anos. Pensamos aqui, principalmente, na teoria da informação, na gramática gerativa e na teoria da tradução mecânica.

A aplicação fundamental das novas concepções teóricas reflete-se nos trabalhos de Eugen A. Nida, *Toward a Science of Translation* (Groningen, 1964) e I. I. Revzin e V. Ju. Rozencvejg, *Osnovy obščego i mašinnogo perevoda* (Bases da tradução geral e mecânica, Moscou, 1964). O livro de

die generative Grammatik und die Theorie der maschinellen Übersetzung.

Die grundlegende Anwendung der neuen theoretischen Konzeptionen spiegelt sich in *Toward a Science of Translation* von Eugen A. Nida (Groningen 1964) und *Osnovy obščego i mašinogo perevoda* (Grundlagen der allgemeinen und der maschinellen Übersetzung) von I. I. Revzin und V. Ju. Rozenčveig (Moskau 1964) wider. Nidas Buch ist nicht eigentlich eine Theorie der Übersetzung, sondern eine zusammenfassende Darlegung der neuen theoretischen Disziplinen, von denen sie ausgehen sollte: die moderne Bedeutungstheorie, die Kommunikationstheorie, die soziologische Theorie von den Gruppenbeziehungen – und daran knüpft die Auslegung der linguistischen Kriterien für die verschiedenen Typen der Entsprechung von Ausgangs- und Zieltext an. Es handelt sich hier also um eine Art Prolegomena zu einer modernen Übersetzungstheorie, um den Entwurf eines theoretischen Hintergrundes, von dem sie ausgehen sollte. Die praktische Anwendung wird dann anhand der Bibelübersetzungen vorgeführt. Die Anwendung der Informationstheorie führte zu manchen neuen Teilerkenntnissen, z. B. zu der Feststellung, daß in wörtlichen Übersetzungen sehr oft die Summe der im Text enthaltenen Informationen anwächst, weil einige merkmallöse Sprachmittel expressiven Wert erhalten. Wenn also das gleiche Maß an Verständlichkeit gewahrt bleiben soll, muß auf irgendeine Weise die Redundanz des Textes erhöht werden. Bestimmte Möglichkeiten gibt der übersetzerischen Stilistik auch die Feststellung der sogenannten Tiefe eines Textes bzw. die Feststellung, welchen Einfluß auf die Verständlichkeit die Ausweitung des Satzes durch nach links und rechts sich entfaltende Glieder hat.

Revzin und Rozenčveig bemühen sich in ihrem Buch um ein integrales Modell des Übersetzungsvorganges in den Kategorien der modernen Linguistik, besonders der generativen Grammatik. Sehr fruchtbar ist die Unterscheidung einer analytischen und einer synthetischen Phase der Übersetzerarbeit, die die Verfasser mit den Methoden der generativen Grammatik durcharbeiten. Andererseits hat es nicht den Anschein, als könnte die Einführung des Begriffs »Mittlersprache«, mit dem Revzin und Rozenčveig nach dem Muster eines Typs der maschinellen Übersetzung auch bei der Beschreibung des humanen Übersetzungsprozesses arbeiten, zur Klärung des Problems beitragen: sie setzen voraus, daß die Übersetzung zwischen zwei Sprachen auf dem Wege über eine vermittelnde allgemeine Sprache erfolge, die als Gesamtheit der invariablen Elemente aufgefaßt wird, die dem Ausgangs- und dem Zieltext gemeinsam sind.

Mit den Ergebnissen der modernen Linguistik arbeitet auch schon die bedeutendste theoretische Monographie über die Fachübersetzung: R. W. Jumpelt, *Die Übersetzung naturwissenschaftlicher und technischer Literatur*, Berlin 1961.

Die Programmierung von Übersetzungsmaschinen hat für die künst-

Nida não é propriamente uma teoria da tradução, mas sim um resumo das novas disciplinas teóricas em que se baseia: a teoria moderna do significado, a teoria comunicativa, a teoria sociológica das relações de grupo – associando a isso a interpretação dos critérios linguísticos para os diferentes tipos de equivalência entre o texto de partida e o de chegada. Trata-se aqui, portanto, de prolegômenos para uma teoria de tradução moderna, de um esboço de fundo teórico, no qual esta se baseia. A aplicação prática é demonstrada a partir da tradução da Bíblia. A aplicação da teoria da informação leva a muitos conhecimentos parciais novos, por exemplo, a comprovação que, em traduções literais, a quantidade de informações contida no texto frequentemente aumenta, porque alguns meios linguísticos não marcados contêm valor expressivo. Portanto, se a mesma medida de inteligibilidade deve ser preservada, de alguma forma, será necessário elevar a redundância do texto. A tradução estilística também apresenta determinadas possibilidades para a comprovação da chamada profundidade textual, ou seja, a comprovação de que a expansão da frase através da colocação de elementos à direita e à esquerda exerce influência na inteligibilidade.

Em seu livro, Revzin e Rozencvejk esforçam-se para obter um modelo integral do processo tradutório nas categorias da linguística moderna, principalmente da gramática gerativa. É bastante produtiva a diferenciação de uma fase analítica e uma sintética do trabalho tradutório, a qual os autores elaboram com os métodos da gramática gerativa. Por outro lado, não parece que a introdução do conceito de “língua intermediária” – com o qual Revzin e Rozencvejk trabalham, seguindo o modelo de um tipo de tradução mecânica para descrever o processo tradutório humano – possa contribuir para o esclarecimento do problema: eles pressupõem que a tradução entre duas línguas resulte em uma língua mediadora geral, entendida como o conjunto dos elementos invariáveis, comuns ao texto de partida e de chegada.

A importante monografia teórica sobre tradução técnica de R. W. Jumpelt – *Die naturwissenschaftlicher und technischer Literatur*³⁰ (Berlin, 1961) já utilizava os resultados da linguística moderna.

Por enquanto, a programação de máquinas de tradução tem, para a tradução artística, antes, um significado indireto: ela sugere um trabalho intensivo nas chamadas gramáticas de transferência, na definição das chamadas unidades de tradução (isto é, a reação vocabular semanticamente indivisível sobre uma situação habitual) e na análise da relação da expressão linguística em contexto mais restrito e mais amplo (microcontexto e macrocontexto). Os objetivos práticos e procedimentos da teoria da tradução mecânica, atualmente, são, em muitos aspectos, opostos aos objetivos da tradução artística. Em uma compilação de tabelas lexicais é preciso reduzir muito

³⁰ A tradução de literatura científica e técnica. N. do T.

lerische Übersetzung einstweilen eine eher indirekte Bedeutung: sie regte eine intensive Arbeit an den sogenannten Transfer-Grammatiken an, an der Definition sogenannter Übersetzungseinheiten (d. i. die semantisch unteilbare Wortreaktion auf eine einfache Situation) und an der Analyse der Beziehung des Sprachausdrucks zum engeren und weiteren Kontext (Mikrokontext und Makrokontext). Die praktischen Ziele und Verfahrensweisen der Theorie der maschinellen Übersetzung sind zur Zeit in vieler Hinsicht den Zielen der künstlerischen Übersetzung entgegengesetzt. Bei einer Zusammenstellung von lexikalischen Tabellen geht es darum, die semantischen Felder der Wörter so zu reduzieren, daß einem Wort der Ausgangssprache möglichst wieder ein Wort der Zielsprache entspricht. In der künstlerischen Übersetzung kommt es umgekehrt darauf an, sich von den mechanischen lexikalischen Äquivalenten zu lösen und Gruppen von Synonymen auszunutzen. Der maschinellen Übersetzung geht es notwendigerweise um eine Zerlegung des Satzes in einfachste vergleichbare Einheiten; der künstlerischen, im Gegensatz dazu, um eine Übertragung möglichst großer Komplexe. Die maschinelle Übersetzung muß auch die Beziehungen des Wortes zu Bedeutungen und Wörtern ausschließen, die jenseits der Grenze des gegebenen Satzes liegen. Und vor allem: die maschinelle Übersetzung kann und will keine Interpretation sein, und deshalb kann bei ihr ein Teil der Information verloren gehen, jedoch keine Information gewonnen werden.

Die Methode dieses Buches ist ihrem Wesen nach strukturalistisch. Neuere Methoden der mathematischen Linguistik wurden nur in einigen Einzelfragen berücksichtigt und zwar dort, wo man mit deren Hilfe schon heute eine genauere Darlegung der praktischen Fragen des Übersetzens erzielen kann. ①

4 Die literaturwissenschaftlichen Methoden

Wie die vergleichende linguistische Charakteristik von Sprachpaaren und die allgemeine Kommunikationstheorie die Voraussetzung für die linguistische Theorie der Übersetzung bilden, so sind die vergleichende historische Poetik und eine Analyse des Anteils des Übersetzers am übersetzten Werk die Voraussetzungen für die literaturwissenschaftliche Theorie der Übersetzung.

Die vergleichende historische Poetik ist der Ausgangspunkt für eine Analyse der Übersetzungen, umgekehrt aber gewinnt sie auch selbst einen Teil ihres Materials und ihrer Erkenntnisse gerade aus der konkreten Analyse und Kritik von Übersetzungen. Voller feinsinniger Beobachtungen auf dem Gebiet der Semantik und der historischen Veränderlichkeit der Dichtungsformen sind das vorzügliche Buch von Je. Etkind *Poezija i perevod* (Poesie und Übersetzung), Moskau – Leningrad 1963, auf dem

o campo semântico das palavras, de forma que uma palavra da língua de partida corresponda a uma palavra na língua de chegada. Na tradução artística, ao contrário, é mais interessante afastar-se de equivalentes lexicais mecânicos e explorar grupos de sinônimos. A tradução mecânica tem por objetivo, necessariamente, uma decomposição da frase em unidades comparáveis mais simples; a artística, em contrapartida, uma transposição a mais complexa possível. A tradução mecânica também precisa eliminar as relações da palavra com significados e palavras que se encontrem além dos limites da frase dada. E, sobretudo: a tradução mecânica não pode e não quer ser interpretada e, por isso, uma parte da informação pode ser perdida, no entanto, nenhuma informação é acrescentada.

O método deste livro é, essencialmente, estruturalista. Novos métodos da linguística matemática foram considerados somente em algumas questões particulares, a saber, onde é possível obter, com sua ajuda, uma explicação precisa de questões práticas da tradução.³¹

4. Métodos literários

Assim como a característica linguística comparada de pares de línguas e a teoria geral da comunicação compõem a hipótese para a Teoria Linguística da Tradução, a poética histórica comparada e uma análise da participação do tradutor na obra traduzida são as hipóteses para a Teoria Literária da Tradução.

A poética histórica comparada é o ponto de partida para uma análise das traduções, mas recebe ela mesma uma parte de seu material e de seus resultados diretamente da análise concreta e da crítica de traduções. O notável livro de Je. Etkind *Poezija i perevod* (Poesia e Tradução), Moscou–Leningrado, 1963, está cheio de observações sutis sobre o campo da semântica e da mutabilidade histórica das formas poéticas; o trabalho *Zielsprache*³² de Fritz Güttinger (Zurique, 1965), sobre o estilo da prosa em inglês e alemão; alguns ensaios do volume *Theater im Gespräch*³³, Munique–Viena, 1963, sobre o estilo teatral. Sob uma perspectiva linguística, o trabalho *Stylistique comparée du français et de l'anglais – Méthode de traduction* de J. P. Vinay e J. Darbelnet (Paris, 1958) orienta-se por uma estilística comparada sobre a importância do tradutor. Embora não tenhamos nos ocupado com estes trabalhos de maneira pormenorizada, visto que não alteraram fundamentalmente a situação metodológica em nossa disciplina, os consideramos muito necessários, não só para a Teoria da Tradução, mas também para os Estudos Literários (poética histórica) e para a Linguística

³¹ Dei um modelo gerativo do traduzir, com ajuda da teoria do jogo, no estudo *Translation as a Decision Process* (Roman Jakobson, Hague, 1968)

³² *Língua Alvo. N. do T.*

³³ *Teatro em diálogo. N. do T.*

Gebiet des englischen und deutschen Prosastils die Schrift *Zielsprache* von Fritz Güttinger (Zürich 1965), auf dem Gebiet des Theaterstils einige Aufsätze des Sammelbands *Theater im Gespräch* (München – Wien 1963). Aus linguistischer Sicht orientiert über solch eine vergleichende Stilistik für die Belange der Übersetzer die Arbeit *Stylistique comparée du français et de l'anglais – Méthode de traduction* von J. P. Vinay und J. Darbelnet (Paris 1958). Obwohl wir uns mit diesen Arbeiten nicht ausführlicher befassen werden, da sie die methodologische Situation in unserer Disziplin nicht grundlegend ändern, betrachten wir sie als die nützlichsten – nicht nur für die Theorie des Übersetzens, sondern auch für die Literaturwissenschaft (die historische Poetik) und die Linguistik (die vergleichende Stilistik).

Fast alle linguistischen Arbeiten haben eines gemeinsam: daß sie nämlich den Anteil des Übersetzers am Übersetzungsprozeß und an der Struktur des übersetzten Werks übergehen; daß sie, um mit Uriel Weinreich zu reden, die Übersetzung auf den »Kontakt zweier Sprachen« reduzieren. Soweit sie das übersetzte Werk berücksichtigen, ziehen sie nur den allgemeinen Stilcharakter in Betracht, wie z. B. A. V. Fedorov in *Vvedenije v teoriju perevoda*, (1. Aufl. Moskau 1953), der die informativ-dokumentarische, die politisch-rhetorische und die künstlerische Literatur gesondert behandelt.

Wie in der Originalliteratur, so besitzt auch in der übersetzten die »Persönlichkeit« mehrere Aspekte, und manche kritischen Methoden sehen einige von ihnen einseitig. Man kann sich mit den Mißverständnissen befassen, die aus der Sicht der Poetik des Übersetzers zufällig sind und nur für äußerliche Faktoren zeugen: für die Sprachkenntnisse und die Sorgfalt der Arbeit. Die Übersetzung kann man als Äußerung oder Ausdruck der schöpferischen Individualität des Übersetzers betrachten und infolgedessen den Anteil des persönlichen Stils und der persönlichen Interpretation des Übersetzers an der endgültigen Gestaltung des Werks erforschen. Der Übersetzer ist ein Autor seiner Zeit und seiner Nation. Seine Poetik kann man als Beispiel für die Unterschiede in der literarischen Entwicklung zweier Völker, für die Unterschiede der Poetiken zweier Zeitepochen untersuchen. Und schließlich kann man hinter dem Werk die Methode des Übersetzers als Ausdruck einer bestimmten Übersetzungsnorm suchen, einer bestimmten Einstellung zum Übersetzen.

Da die Übersetzung immer in Beziehung zur Vorlage steht, läßt sich ihre Methode durch diese Relation definieren, »einbahnig«, bildlich gesprochen, durch die Position auf der linearen Skala zwischen zwei Extremen: der »getreuen« und der »freien«, der »retrospektiven« und der »perspektivischen« bzw. der »rezeptiven« und der »adaptiven« usw. Methode. Die übersetzerischen Grundsätze kann man dann als Entscheidung zwischen gegensätzlichen Thesen bestimmen.

(estilística comparada).

Quase todos os trabalhos linguísticos têm algo em comum: eles omitem a participação do tradutor no processo tradutório e na estrutura da obra traduzida; e eles, segundo Uriel Weinreich, reduzem a tradução a um “contato entre duas línguas”. Ao considerarem a obra traduzida, levam em conta apenas a característica estilística geral, como, por exemplo, A. V. Fedorov em *Vvedenije v teoriju perevoda* (1ª Ed. Moscou, 1953), que trata separadamente a Literatura informativo-documental, a político-retórica e a artística.

Como na literatura original, também na tradução, a “personalidade” possui muitos aspectos, e muitos métodos críticos veem alguns deles de forma unilateral. É possível ocupar-se com os equívocos que, do ponto de vista da poética do tradutor, são acidentais e expressam somente fatores externos: o conhecimento linguístico, a atenção ao trabalho. Pode-se considerar a tradução como a manifestação ou expressão da individualidade criativa do tradutor e, por conseguinte, analisar a participação do estilo pessoal e da interpretação pessoal do tradutor na configuração final da obra. O tradutor é um autor de seu tempo e seu país. Pode-se investigar sua poética como exemplo da diferença no desenvolvimento literário de dois povos, da diferença das poéticas de duas épocas. E finalmente, pode-se pesquisar na obra, o método do tradutor como expressão de uma determinada norma de tradução, uma determinada atitude de tradução.

Visto que a tradução sempre está relacionada com o modelo, seus métodos podem ser definidos através desta relação, “uma via única”, metaforicamente falando, através da posição na escala linear entre dois extremos: o método “fiel” e o “livre”, o “retrospectivo” e o “perspectivo”, assim como, o “receptivo” e o “adaptativo”³⁴. Pode-se definir os princípios tradutórios como a decisão entre teses contrárias.

1. Uma tradução tem que reproduzir as palavras do original.
2. Uma tradução tem que reproduzir as ideias do original.
3. Uma tradução deve poder ser lida como uma obra original.
4. Uma tradução deve ser lida como uma tradução.
5. Uma tradução deveria refletir o estilo do original
6. Uma tradução deveria mostrar o estilo do tradutor.
7. Uma tradução deveria ser lida como pertencente à época do original.
8. Uma tradução deveria ser lida como pertencente à época da tradução.
9. Uma tradução, frente ao original, pode acrescentar ou omitir algo.
10. Uma tradução, frente ao original, não deve nunca acrescentar ou omitir algo.

³⁴ J.P. Postgate: Translation and Translations, London 1922, 18 – 22.

1. Eine Übersetzung muß die Wörter des Originals wiedergeben.
2. Eine Übersetzung muß die Ideen des Originals wiedergeben.
3. Eine Übersetzung soll gelesen werden können wie ein Originalwerk.
4. Eine Übersetzung soll gelesen werden wie eine Übersetzung.
5. Eine Übersetzung sollte den Stil des Originals widerspiegeln.
6. Eine Übersetzung sollte den Stil des Übersetzers zeigen.
7. Eine Übersetzung sollte als der Zeit des Originals zugehörig gelesen werden.
8. Eine Übersetzung sollte als der Zeit des Übersetzers zugehörig gelesen werden.
9. Eine Übersetzung kann gegenüber dem Original etwas hinzufügen oder weglassen.
10. Eine Übersetzung soll niemals gegenüber dem Original etwas hinzufügen oder weglassen.
11. Eine Übersetzung von Versen sollte in Prosa sein.
12. Verse sollten in Verse übersetzt werden.¹²

Wie jede einseitige Relation führt auch diese Dichotomie bisweilen zu einer Vereinfachung und Schematisierung der ganzen Problematik (des- halb ist die Analyse von Übersetzungen ein so dankbares Dissertations- thema).

Eine literarhistorische Beschreibung der Übersetzungsmethode ist schon erheblich schwerer. Vorläufig können wir beobachten, wie die Beiträge zu einer Geschichte der Übersetzung von Praktikern geschrieben werden, die zwar oft wie Chronisten eine Fülle nützlichen Tatsachenmaterials anhäufen, denen aber die theoretische Schulung für die eigentliche Analyse der entwicklungsmäßigen Zusammenhänge fehlt, besonders der Zusammenhänge zwischen der Übersetzungsmethode und den ästhetischen Anschauungen der jeweiligen kulturellen Epöche oder literarischen Strömung, zwischen der Entwicklung der Originalliteratur und den zeitgenössischen kulturellen Funktionen der übersetzten Literatur. Übrigens herrscht auch in ernsthaften theoretischen Arbeiten oft Unklarheit darüber, wie der historische Verlauf der übersetzerischen Ästhetik und Methoden aussah. Hierzu nur ein Beispiel für viele:

»Die romantische Übersetzung z. B. gibt das Original in erhabener Form wieder, sie führt Unklarheiten ein, erweitert das Original durch die Phantasie des Übersetzers, öffnet dem Individualismus des Übersetzers Tür und Tor, verändert dementsprechend die Form usw. Die naturalistische Übersetzung gibt eine blutleere Photokopie des Originals, gibt den Inhalt wörtlich wieder und stört auf diese Weise die Form (Buchstaben- genauigkeit) oder wiederholt im umgekehrten Falle die Form und stört den Inhalt (Formalismus). Irgendeine modernistische Methode setzt dem Original den subjektivistischen Stil des Übersetzers und seine eigenen Bilder auf, ändert eigenwillig die Idee des Werks ab usw. Es ist klar, daß

11. Uma tradução de versos deveria ser em prosa.

12. Versos deveriam ser traduzidos em versos.³⁵

Como toda relação unilateral, estas dicotomias também levam, às vezes, a uma simplificação e esquematização da problemática no todo (por isso, a análise de traduções é um tema de dissertações tão gratificante).

Uma descrição histórico-literária dos métodos de tradução já é consideravelmente difícil. Por ora, podemos observar como as contribuições para uma História da Tradução são escritas por técnicos, os quais, assim como cronistas, acumulam uma profusão de fatos úteis, faltando-lhes, contudo, a formação teórica para uma análise verdadeira das relações evolucionárias, principalmente das relações entre o método tradutório e as visões estéticas da respectiva época cultural ou corrente literária; entre o desenvolvimento da literatura original e das funções culturais contemporâneas de literatura traduzida. Aliás, nos trabalhos teóricos sérios, frequentemente impera a falta de clareza sobre como deve ter sido o desenvolvimento histórico da estética da tradução e seus métodos. Este é apenas um exemplo de muitos:

“A tradução romântica, por exemplo, reproduz o original de forma elevada, ela introduz confusões, amplia o original através da fantasia do tradutor, dá livre acesso ao individualismo do tradutor, em consequência disso, altera a forma, etc. A tradução naturalista dá uma cópia exangue do original, reproduz o conteúdo literalmente e, deste modo, altera a forma (exatidão da letra) ou, ao contrário, repete a forma e altera o conteúdo (Formalismo). Qualquer método modernista incorpora o estilo subjetivo do tradutor e suas próprias imagens, modifica obstinadamente a ideia da obra, etc. É claro que por detrás de cada método está uma visão de mundo correspondente do tradutor”.³⁶

Apresenta-se aqui, a partir de uma representação mais intuitiva e leiga, a forma que os métodos romântico, naturalista e modernista possuem no campo da tradução. Assim, o primeiro conceito parte da ideia de que o tradutor romântico, em nome do conhecido individualismo romântico, sujeita o original a sua individualidade, melhora, ajusta a fantasia à preferência romântica pelo misterioso. Na realidade, o romantismo europeu manifesta o individualismo no método tradutório completamente ao contrário, em um esforço para preservar todos os traços individuais do modelo, seu colorido temporal e nacional, até mesmo seu teor (conforme os ensaios normativos

³⁵ Th Savory: *The Art of Translation*, London 1957, 49.

³⁶ G.R. Gačečiladze: *Problema realističeskogo perevoda* (O Problema da tradução realista), Tiflis 1961, 36.

hinter jeder Methode eine entsprechende Weltsicht des Übersetzers steht.⁽¹³⁾

Hier wird mit intuitiver, laienhafter Vorstellung davon gesprochen, wie auf dem Gebiet des Übersetzens die romantische, naturalistische und modernistische Methode aussieht. Gleich der erste Begriff geht von der Vorstellung aus, daß der romantische Übersetzer im Namen des bekannten romantischen Individualismus das Original seiner Individualität unterwirft, es verbessert, der romantischen Vorliebe für das Geheimnisvolle, Phantastische anpaßt. In Wirklichkeit äußert sich in der Übersetzungsmethode der europäischen Romantik der Individualismus ganz im Gegenteil in dem Bemühen, alle individuellen Züge der Vorlage, ihr zeitliches und nationales Kolorit, die Stilmerkmale, ja sogar den Wortlaut zu wahren (vgl. hierzu die programmatischen Aufsätze von Chateaubriand, Novalis, Herder, Shelley u. a.).⁽¹⁴⁾

Sowjetische Autoren versuchten besonders in den fünfziger Jahren einige kritische Begriffe für die Bezeichnung der wichtigsten noetischen Standpunkte des Übersetzers zu erarbeiten, d. h.: Kategorien wie Naturalismus, Formalismus usw. wurden im Sinne der marxistischen Ästhetik definiert. Ivan Kaškin erläutert im Jahre 1951: »Die Empiriker unter den Übersetzern lehnten auf hoffnungslose Weise jedwede Textanalyse ab und verdolmetschten das Original Wort für Wort, wie es ihnen paßte, fade und in einer ausdruckslosen, unschönen Sprache. Das war (und bisweilen begegnen wir dieser Erscheinung noch heute) die unbeholfene Arbeit von X Leuten, die die Sprache als künstlerisches Medium nicht beherrschten ... Die Formalisten analysierten mit Eifer, jedoch ohne die notwendige Tiefe. Sie glitten auf der Oberfläche dahin. Nicht nur zählten sie bis zum letzten Buchstaben die Bilder, Wörter und Gleichklänge zusammen, sie strebten auch danach, dies alles bis auf das letzte i-Pünktchen wörtlich zu bewahren, womit sie den lebendigen Inhalt des Originals töteten ... Die formalistischen Übersetzer verunstalteten in ihrem Bemühen, etwas gewollt Besonderes zu erzielen, die russische Sprache, oder sie hielten sich grundsätzlich nur an die fremde Sprache, auch dort, wo dies nicht durch stilistische Besonderheiten begründet war (vielleicht durch die Notwendigkeit, den Eindruck eines Lokalkolorits zu erwecken oder die typischen Züge X der direkten Rede zu betonen). Die formalistischen Übersetzer hatten die Neigung zu einer äußerlichen formalen Archaisierung.⁽¹⁵⁾ Der Formalismus ist also das Ergebnis einer theoretischen Einstellung, die Folge einer Loslösung der Form vom Inhalt. Die »empirische« Wörtlichkeit ist charakteristisch für einen Übersetzer, der ganz mechanisch, ohne jeden eigenen Standpunkt und ohne Kenntnis der Unterschiede zwischen beiden Sprachsystemen übersetzt.

Eine sowjetische Richtung der Übersetzungstheorie versuchte, einen methodologischen Standpunkt zu formulieren, der der Forderung nach einer realistischen Kunst entspräche. Den Begriff »Realismus« kann man

de Chateaubriand, Novalis, Herder, Shelley, entre outros).³⁷

Autores soviéticos procuraram, principalmente nos últimos 50 anos, elaborar alguns conceitos críticos para a relação dos aspectos noéticos mais significativos da tradução, isto é, categorias como Naturalismo, Formalismo, etc., foram definidas nos padrões da estética marxista. Ivan Kaškin comentou em 1951: “Os empíricos entre os tradutores rejeitam desesperadamente qualquer análise textual, vertendo o original palavra por palavra, como lhes é conveniente, de forma insossa e em uma língua sem expressão e deslegante. Este era (e, às vezes, ainda encontramos este fenômeno nos nossos dias) o trabalho desajeitado de pessoas que não dominavam a língua como meio artístico (...). Os formalistas analisavam com dedicação, contudo, sem a profundidade necessária. Deslizavam na superfície. Eles não só somavam, até a última letra, as imagens, palavras e concordâncias, como também se esforçavam para preservar tudo, até o menor ponto, matando o conteúdo vivo do original (...). Os tradutores formalistas, em seu esforço para obter algo propositalmente especial, deformavam a língua russa, ou atinham-se, em princípio, somente à língua estrangeira, também lá, onde isso não era justificado por particularidades estilísticas (talvez pela necessidade de despertar a impressão de uma cor local ou de acentuar os traços típicos do discurso direto). Os tradutores formalistas tinham a propensão a uma arcaização formal externa”³⁸. O Formalismo é, portanto, o resultado de uma orientação teórica, a consequência de uma separação entre forma e conteúdo. A literalidade “empírica” é característica de um tradutor que traduz de forma completamente mecânica, sem um ponto de vista próprio e sem conhecimento das diferenças entre os dois sistemas linguísticos.

Uma tendência soviética da teoria da tradução busca formular um aspecto metodológico que corresponda à exigência de uma arte realista. O conceito “Realismo” pode ser entendido no seu sentido histórico-literário (como o método elaborado por realistas críticos dos séculos 18 e 19) ou no filosófico (como o aspecto epistemológico, que corresponde ao materialismo dialético). Para este segundo aspecto, alguns autores soviéticos tentaram utilizar o conceito “Tradução Realista” em substituição aos conceitos antigos de “adequação”, “equivalência”, “paridade”, em resumo: para a “boa” tradução – perdendo, aqui, qualquer sentido concreto. Givi Gačečladze (*Voprosy teorii chudožestvennogo perevoda* – Questões de uma teoria da tradução artística – Tiflis, 1964) tentou especificar este conceito, aproximando-o da Teoria do Reflexo: segundo sua concepção, a tradução é o

³⁷ Os fundamentos histórico-literários e uma visão sobre a periodização da história da tradução são explicados em J. Levý: *České teorie překladu* (As teorias tchecas da tradução), Praga 1957.

³⁸ I. Kaškin: *O Jazyke perevoda* (Sobre a língua da tradução), in: *Literaturnaja gazeta*, 1/12/1951.

freilich in seiner literarhistorischen Bedeutung verstehen (als die Methode, die von den kritischen Realisten des 18. und des 19. Jahrhunderts ausgearbeitet worden war) oder in seiner philosophischen (als den erkenntnistheoretischen Standpunkt, der dem dialektischen Materialismus entspricht). Dieser zweite Standpunkt verleitet einige sowjetische Autoren dazu, den Begriff »realistische Übersetzung« als Ersatz für die älteren Begriffe »adäquat«, »gleichwertig«, »ebenbürtig« zu gebrauchen, kurz: für die »gute« Übersetzung – und hier verliert er jeden konkreten Sinn. Diesen Begriff versuchte Givi Gačėčiladze (*Voprosy teorii chudožestvennogo perevoda*, – Fragen einer Theorie der künstlerischen Übersetzung –, (Tiflis 1964) durch Anlehnung an die Widerspiegelungstheorie zu präzisieren: nach seiner Auffassung ist die Übersetzung die Widerspiegelung des Originals, ähnlich wie das Original die Widerspiegelung der Wirklichkeit ist.

Der Übersetzungskritik stellt sich eine ganze Reihe von Hindernissen theoretischer und praktischer Art in den Weg (der oft angeführte Mangel an Publikationsmöglichkeiten ist hierbei offensichtlich nicht das Schwerwiegendste). In der Mehrzahl stützen sich die kritischen Urteile über Übersetzungen nicht auf eigene ästhetische Ansichten, und sie haben in der Mehrzahl eher den Charakter zufälliger Anmerkungen – sofern sie sich nicht gar auf pauschale Formulierungen über die Wohlgeratenheit oder die Flüssigkeit der Übersetzung beschränken. Die Ergebnisse einer echten theoretischen Analyse dienen in der Regel vorwiegend den Thesen theoretischer Erörterungen als Beweismaterial. Gewöhnlich ist es das Ziel einer solchen Theorie, die Grenzen der übersetzerischen Möglichkeiten aufzuzeigen und an konkreten Beispielen auf die Folgen eines Überschreitens dieser Grenzen hinzuweisen. Deshalb haben hier die negativen Beispiele das Übergewicht. Obwohl viele Monographien über die Übersetzung eine Fülle kritischen Materials von grundsätzlicher Bedeutung enthalten (neben den Arbeiten K. Čukovskijs z. B. das provokatorische Buch von Walter Widmer: *Fug und Unfug des Übersetzens*, Köln 1959), geben sie natürlich kein Gesamtbild von den Werten der kritisierten Übersetzungen (dies ist auch in unserem Buch der Fall).

Neben der deskriptiven Literaturtheorie, die sich mit der Beschreibung und historischen Einordnung der Übersetzungen befaßt, ist ein erheblicher Teil der Übersetzungstheorie – wie übrigens die Theorie einer jeden Kunst – eingestandener- oder nichteingestandenermaßen normativ. Ohne Norm wäre keine Kritik möglich. Die Kritik der Übersetzung und die Analyse der theoretischen Fragen dieser Literaturgattung gehen notwendig von einer bestimmten Vorstellung aus, was eine Übersetzung sein solle. Diese Vorstellung ergibt sich nicht, wie manche theoretischen Erörterungen andeuten wollten, aus dem Wesen der Übersetzung selbst, sondern ist eine Gegebenheit der veränderlichen und historisch gebundenen philosophischen Anschauung. Durch die wissenschaftliche Analyse erst kann man feststellen,

reflexo do original, assim como o original é o reflexo da realidade.

A crítica de tradução coloca uma série de obstáculos teóricos e práticos no caminho (a frequente falta de possibilidade para publicação mencionada, evidentemente, não é o mais sério). Na maioria, os julgamentos críticos das traduções não se baseiam em critérios estéticos particulares, e têm antes um caráter de impressões acidentais – a não ser que se limitem a formulações gerais sobre a boa qualidade ou a fluência das traduções. Os resultados de uma análise real, em regra geral, servem principalmente de material documental para teses de argumentações teóricas. Normalmente o objetivo de tal teoria é apresentar as fronteiras das possibilidades tradutórias e indicar, através de exemplos, as consequências por atravessar estas fronteiras. Por isso, neste caso os exemplos negativos têm preponderância. Embora muitas monografias sobre tradução possuam um abundante material crítico de importância fundamental (ao lado do trabalho de K Cukovskij, por exemplo, o livro provocador de Walter Widmer: *Fug und Unfug des Übersetzens*³⁹, Köln, 1959), naturalmente não dão um panorama das obras de traduções criticadas (este também é o caso no nosso livro).

Junto à Teoria Literária descritiva, a qual se ocupa da descrição e discussão histórica da tradução, encontra-se uma parte considerável da Teoria da Tradução – como, aliás, de toda a arte – assumidamente, ou não, normativa. Sem norma seria impossível qualquer crítica. A crítica da tradução e a análise de questões teóricas deste gênero literário partem, necessariamente, de uma representação específica do que uma tradução deve ser. Esta representação não resulta, como muitas discussões teóricas querem dar a entender, da essência da tradução em si, mas é um fato da concepção filosófica mutável e historicamente conectada. Somente através da análise científica pode-se determinar quais procedimentos concretos correspondem *a priori* a este suposto objetivo.

Depreende-se das contribuições do mencionado volume *The Craft and Context of Translation* publicado em Austin/Texas quão distintas são as representações do objetivo e da essência da tradução atualmente. William Arrowsmith aproxima-se do aspecto semiótico; para este, em tradução, o que importa é uma orientação no sistema das convenções. Desta convenção resulta que, de boa vontade, o leitor acredita que o troiano Heitor fale grego na Ilíada, mas inglês na tradução para o inglês. O original possui as suas convenções (por exemplo, a esticomitia nos dramas gregos), mas também a literatura traduzida. Lá, onde ambos os sistemas de convenções se afastam, Arrowsmith recomenda traduzir não um detalhe por outro, mas sim uma convenção por outra: por exemplo, se na obra original em inglês foi utilizado um dialeto como meio convencional de caricatura, dever-se-ia empregar, por sua vez, o dialeto convencionalmente cômico da outra língua.

³⁹ Razão e desrazão do traduzir. N. do T.

welche konkreten Verfahren diesem a priori angenommenen Ziel entsprechen.

Wie unterschiedlich auch in der Gegenwart die Vorstellungen vom Ziel und vom Wesen der Übersetzung sind, ist aus den Beiträgen des erwähnten in Austin/Texas erschienenen Sammelbands *The Craft and Context of Translation* ersichtlich. Dem semiotischen Standpunkt nähert sich William Arrowsmith, für den es beim Übersetzen vor allem um eine Orientierung im System der Konventionen geht. Aus der Konvention ergibt sich bereits, daß der Leser willig ist zu glauben, der Trojaner Hektor spreche in der Ilias griechisch, aber in der englischen Übersetzung englisch. Seine Konventionen hat das Original (z. B. die Stichomythie in den griechischen Dramen), aber auch die Literatur, in die übersetzt wird. Dort, wo beide Konventionssysteme stark auseinanderklaffen, empfiehlt Arrowsmith, nicht ein Detail mit einem anderen, sondern eine Konvention mit einer anderen zu übersetzen: wenn z. B. in einem englischen Originalwerk ein Dialekt als konventionelles Mittel der Karikatur angewandt wurde, müsse man wiederum den konventionell komischen Dialekt der eigenen Sprache verwenden. Zu dieser realistischen Einstellung gegenüber der Problematik des Übersetzens, die sich auf die strukturelle Linguistik und Anthropologie stützt, bildet die schematisierende Auffassung von Jean Paris, die auf diese Problematik die Konzeption von Gaston Bachelard anwendet, einen ungünstigen Kontrast. Die Übersetzung und das Original betrachtet er als zwei Existenzformen (Verkörperungen) eines gemeinsam abstrakten oder gar metaphysischen Archetyps (Urtyps)! »Wenn ich dies mit Begriffen aus dem Familienbereich ausdrücken wollte, würde ich sagen, daß eine erfolgreiche Übersetzung eher der Bruder als der Sohn des Originals sein sollte, denn beide sollten von der gleichen transzendentalen Idee ausgehen, die der wahre, aber unsichtbare Vater des Werks ist. Und schließlich ist ein Buch nur die endlose Serie seiner eigenen Metamorphosen, und es tendiert auf dem Wege über seine verschiedenartigen Epiphanien dahin, universal zu werden, mit seinem Archetypus übereinzustimmen, wie eine mathematische Serie sich dem Unendlichen nähert, ohne es jemals zu erreichen.« Wie phantastisch diese Auffassung ist, geht schon aus ihrer praktischen Anwendung hervor: Paris bemerkt hierzu: »Viele Jahre können vergehen, ehe er (der Übersetzer) instande ist, diese platonische Form des Gedichts zu erfassen, und dann muß er seine ganze Struktur, sein ganzes Universum von Bildern, sein ganzes Netz von Symbolen, Intuitionen und Beziehungen rekonstruieren; mit anderen Worten, das Absolute, wozu der geschriebene Text nur einen Annäherungswert bildet.«¹⁸ Obwohl er, zumindest verbal, die Übersetzung auf das Niveau des originalen Schaffens erhebt, bekennet er übrigens zum Schluß, daß an der Qualität des Ergebnisses eigentlich gar nicht so viel gelegen sei.

→ Die Theorie der literarischen Übersetzung ist – im Unterschied zur all-

Neste enfoque realista para com a problemática da tradução, que se fundamenta na linguística estrutural e na antropologia, a interpretação esquemática de Jean Paris, aplicando a esta problemática a concepção de Gaston Bachelard, forma um contraste desfavorável. Ele considera a tradução e o original como duas formas de existência (personificações) de um arquétipo (protótipo) abstrato ou mesmo metafísico em comum: “Se eu quisesse expressar isso com conceitos ligados à esfera familiar, diria que uma tradução bem sucedida deveria ser antes o irmão do que o filho do original, pois ambos deveriam partir da mesma ideia transcendental que é o verdadeiro, embora invisível, pai da obra. E finalmente, um livro é somente a sequência infinita de suas próprias metamorfoses e tende, ao longo de suas diversas epifanias, a se tornar universal, estando de acordo com seu arquétipo, como uma sequência matemática aproxima-se do infinito, sem jamais o alcançar.” Como esta interpretação é fantástica, depreende-se dela sua aplicação prática: Quanto a isso, Paris observa: “Muitos anos podem passar, antes que ele (o tradutor) seja capaz de compreender a forma platônica do poema, e então reconstruir toda a sua estrutura, todo o seu universo de imagens, toda a sua rede de símbolos, intuições e relações; em outras palavras, o absoluto, para o qual o texto escrito constitui apenas um valor aproximado”⁴⁰. Embora eleve, pelo menos verbalmente, a tradução ao nível da criação original, ele confessa, por fim, que realmente não se interessa tanto pela qualidade do resultado.

A teoria de Tradução Literária – diferentemente da teoria linguística geral – está estreitamente associada às convenções literárias e tradutórias no âmbito da cultura em questão. Em algumas Literaturas europeias cristalizou-se uma teoria e prática da tradução bastante própria. Segundo nosso ponto de vista, a mais afastada é a estética *francesa* da tradução. Ela é caracterizada, em essência, pela dúvida da autonomia artística da obra traduzida (“A tradução não é a obra, mas o caminho para a obra”, já anunciava Ortega y Gasset⁴¹ há 50 anos na Espanha). Chama a atenção o princípio de traduzir verso em prosa. A. Meynieux escreveu em 1957: “Pode-se duvidar que haja, em francês, uma única boa tradução em versos rimados”⁴². Mas esta é apenas a prova mais evidente para a capitulação diante da forma artística do modelo. Como justificativa desta prática, a crítica refere-se a uma citação de Alexander Puškin, reiterada por Jean Cocteau, de que os franceses são o povo mais antipoético⁴³. Contudo, os argumentos mostram-se mais concretos: entre outras coisas, lembraremos aqui somente da princi-

⁴⁰ J. Paris: Translation and Creation, in: The Craft and Context of Translation, 62.

⁴¹ J. Ortega y Gasset: El libro de las misiones, Buenos Aires 1944, 166.

⁴² A Meynieux: Sur l'art de traduire d'Edmond Cary 'Traduction et Poésie', in: Babel 3/1957, 127.

⁴³ Ibid.

gemeinen linguistischen Theorie – eng mit den literarischen und übersetzerischen Konventionen der einzelnen Kulturbereiche verknüpft. In einigen europäischen Literaturen kristallisierte sich eine ganz eigene Theorie und Praxis des Übersetzens heraus. Unserer Betrachtungsweise relativ am entferntesten ist die *französische* Ästhetik des Übersetzens. Sie wird im wesentlichen charakterisiert durch Zweifel an der künstlerischen Autonomie des übersetzten Werks (»Die Übersetzung ist nicht das Werk, sondern der Weg zum Werk«, verkündete schon vor fünfzig Jahren in Spanien Ortega y Gasset¹⁷). Am meisten fällt der Grundsatz auf, Verse durch Prosa zu übersetzen. A. Meynieux schrieb im Jahre 1957: »Man kann daran zweifeln, ob es im Französischen eine einzige gute Übersetzung in gereimten Versen gebe.«¹⁸ Aber dies ist nur der sichtbarste Beweis für die Kapitulation vor der künstlerischen Form der Vorlage. Zur Rechtfertigung dieser Praxis beruft sich die Kritik gern auf einen, von Jean Cocteau erneuerten Ausspruch Alexander Puschins, die Franzosen seien das antipoetischste Volk.¹⁹ Die Gründe erweisen sich jedoch als konkreter: unter anderem erinnern wir hier nur an die prinzipielle Verschiedenheit des französischen syllabischen Verses von der Mehrzahl der nichtromanischen Verssysteme und an die Adaptationswillkür, die der französische Klassizismus geschaffen hat. Das französische Beispiel brachte teilweise auch die Übersetzungspraxis in den angelsächsischen Literaturen ins Schwanken – viel stärker als beispielsweise in der deutschen, die ihre solide theoretische und künstlerische Tradition hat. Als z. B. der zeitgenössische englische Dichter Cecil Day Lewis in seinen Übersetzungen das Reimschema bewahrte, wurde dies von der Kritik als »Koketterie«²⁰ ausgelegt. Und das Programm des bekanntesten amerikanischen Übersetzers russischer Poesie, Vladimir Nabokovs, besteht darin, daß eine wörtliche Prosaübertragung mit einem umfangreichen Kommentar zu jeder Zeile versehen werden sollte.²¹ Philosophisch wird dieser Standpunkt bisweilen von Schopenhauers idealistischer Konzeption des Übersetzungsprozesses abgeleitet: Äußerung in der Sprache A – der nackte Gedanke – Äußerung in der Sprache B. Manche Theoretiker schließen daraus, daß der Vers ein Gedanke in Prosa sei, der in eine andere Form »übersetzt«²² werde, und daß daher die Versübersetzung eine »Übersetzung aus zweiter Hand«, eine mittelbare Übersetzung, und vom Original weiter entfernt sei als eine Prosaübertragung (sprachlicher Ausdruck A – nackter Gedanke – sprachlicher Ausdruck B – versifizierter Ausdruck B).²³ Unterdessen ist die Übersetzungstheorie in den westlichen Literaturen auf wohlthuende Weise »geerdet«²⁴ und durch eine (methodologisch sehr entwickelte) linguistische Theorie und durch das Dolmetscherwesen zum Realismus angehalten.

Weit rigoroser sind die an die Übersetzung gestellten Anforderungen in den *slavischen* Literaturen, und hier besonders bei einigen mitteleuropäischen Nationen (neben den Tschechen und Slowaken auch bei den Ungarn).

pal diferença entre os versos silábicos franceses e a maioria dos sistemas de versos não românicos, e da liberdade de adaptação, criada pelo Classicismo francês. O modelo francês também afetou, em parte, a prática tradutória na literatura anglo-saxônica – muito mais fortemente do que na alemã, que possuía sua tradição teórica e artística sólida. Por exemplo, quando o poeta inglês contemporâneo, Cecil Day Lewis, manteve o esquema de rimas em suas traduções, isto foi considerado pela crítica como “frivolidade”. E o programa do tradutor mais conhecido de poesia russa, Vladimir Nabokov, consiste que uma transposição literal em prosa deva ser provida de um extenso comentário de cada linha⁴⁴. Filosoficamente, este ponto de vista deriva da concepção idealista de Schopenhauer do processo tradutório: Expressão na língua A – pensamento puro – expressão na língua B. Muitos teóricos concluem que o verso seja um pensamento em prosa que é “traduzido” em outra forma, e que, por isso, a tradução em verso é “uma tradução de segunda mão”, uma tradução indireta, e está mais distante do original do que uma tradução em prosa (expressão linguística A – pensamento mais puro – expressão linguística B – expressão versificada B)⁴⁵. Enquanto isso, a teoria da tradução é “aterrada” às literaturas ocidentais de maneira benéfica e conduzida ao realismo através de uma teoria linguística (metodologicamente bastante desenvolvida) e da interpretação.

As exigências impostas à tradução nas literaturas *eslavas* são bem mais rigorosas, principalmente em algumas nações da Europa Central (além de tchecos e eslovacos, também os húngaros). Para estes, atualmente, é inimaginável não só que versos sejam traduzidos em prosa, mas também seria estranho e desvalorizado se, por exemplo, um verso alexandrino fosse traduzido em branco, e ainda, se fossem omitidos trocadilhos ou alusões históricas, ou recorresse à simplificação do trabalho tradutório, como ocorre eventualmente em translações em alemão e inglês. A tradição tradutória russa diferencia-se daquela da Europa Central por uma maior liberalidade em consideração a detalhes semânticos, imagens isoladas, etc. Edmond Cary resumiu as diferenças nos costumes tradutórios dessas duas regiões contraditórias a esse respeito: “atualmente entre dois países como URSS e França impera um desacordo quase constante sobre a maioria das ‘certezas’ que concernem à tradução. Na Rússia tem-se a opinião que uma tradução de um poeta feita em prosa possua o pecado da infidelidade. Ri-se, quando se vê que provérbios são reproduzidos por provérbios correspondentes em sentido da outra língua. A famosa ‘*clarté*’, fundamental para o tradu-

⁴⁴ Sobre a situação na Inglaterra ver E. de Mauny: *The Progress of Translation*, in: *The Craft of Letters in England*, London 1956, 218.

⁴⁵ Citado por L.j. Strakhovski: *Problems in Translating Russian Poetry into English*, in: *The Slavonic and East European review* 35/1957, 262.

Bei ihnen wäre es heute nicht nur undenkbar, daß Verse durch Prosa übersetzt werden, sondern es wäre auch sehr ungewöhnlich und diskreditierend, wenn z. B. ein Alexandriner durch den Blankvers übersetzt würde, bzw. wenn man Wortspiele oder historische Anspielungen wegließe oder zu Erleichterungen der Übersetzerarbeit Zuflucht nähme, wie sie etwa in der deutschen und der englischen Translatur üblich sind. Die russische Übersetzertradition unterscheidet sich hierbei von den mitteleuropäischen durch eine größere Liberalität im Hinblick auf semantische Details, einzelne Bilder usw. Die Unterschiede in den übersetzerischen Gewohnheiten zweier in dieser Hinsicht gegensätzlicher Gebiete faßte Edmond Cary zusammen: »Heutzutage herrscht zwischen zwei Ländern wie der UdSSR und Frankreich eine fast konstante Uneinigkeit über die Mehrzahl der ›Gewißeiten‹, die die Übersetzung betreffen. In Rußland ist man der Meinung, daß eine in Prosa abgefaßte Übersetzung eines Dichters mit der Sünde der Untreue behaftet sei. Man lacht, wenn man sieht, daß Sprichwörter durch sinngemäß entsprechende Sprichwörter der anderen Sprache wiedergegeben werden. Die berühmte ›clarté‹, die für den französischen Übersetzer Bedingung ist, bildet hier nicht den Gegenstand einer ebenso fetischistischen Verehrung. ›Wenn diese Sprache übersetzt, erläutert sie‹ staunte Rivarol. Anderswo würde man sagen, erläutern bedeute verfälschen.«²²

Es bleibt also zu definieren, von welcher Konzeption der Übersetzung dieses Buch ausgeht. Die ›Bündigkeit‹ der Übersetzung, ebenso wie die Wahrhaftigkeit der bildhaften Darstellung, die Wahrscheinlichkeit der Motivierung usf. sind Spezialfälle einer einzigen allgemeinen Kategorie, die wir als die noetische Kompatibilität bezeichnen können. Und die Einstellungen gegenüber dieser Kategorie liegen im Wesentlichen zwischen zwei Extremen: Dem Illusionismus und dem Antiillusionismus.

Die *illusionistischen* Methoden verlangen, das Werk solle ›aussehen wie die Vorlage, wie die Wirklichkeit‹. Deutlich erscheint dies beim illusionistischen Theater, das historisch peinlich genau die Schauspieler kostümiert und die Kulissen gestaltet. Der Roman baut auf der Illusion der Allwissenheit des Autors auf und präsentiert seinen Bericht als objektive Aufzeichnung der Wirklichkeit, in die der Autor nicht eingreift. Der illusionistische Übersetzer verbirgt sich hinter dem Original, das er gleichsam ohne Mittler dem Leser mit dem Ziel vorlegt, bei ihm eine übersetzerische Illusion zu wecken, die Illusion nämlich, daß er die Vorlage lese. In allen Fällen handelt es sich um eine Illusion, die sich auf ein Einvernehmen mit dem Leser oder mit dem Zuschauer stützt: der Theaterbesucher weiß, daß das, was er auf der Bühne sieht, nicht die Wirklichkeit ist, er verlangt jedoch, daß es wie die Wirklichkeit aussehen soll; der Romanleser weiß, daß er eine erdachte Geschichte liest, aber er fordert, daß der Roman sich an die Regeln der Wahrscheinlichkeit hält. So weiß auch der Leser einer Übersetzung, daß er nicht das Original liest, aber er verlangt, daß die Übersetzung die

tor francês, não constitui aqui o objeto de veneração fetichística. ‘Quando esta língua traduz, ela esclarece’, afirma Rivarol. Em outros lugares dir-se-ia que esclarecer significa falsificar”.⁴⁶

Resta, portanto, definir, de qual concepção de tradução este livro partirá. A “concisão” da tradução, assim como a verdade da representação metafórica, a probabilidade da motivação, etc., são casos especiais de uma única categoria comum, que podemos qualificar como compatibilidade noética. E as opiniões diante desta categoria encontram-se, em essência, entre dois extremos: o *ilusionismo* e o *anti-ilusionismo*.

Os métodos *ilusionistas* exigem que a obra seja vista como o modelo, como a realidade. Isto aparece claramente no teatro ilusionista, que veste o ator meticulosamente de acordo com a história e caracteriza o cenário. O romance constrói a ilusão da onisciência do autor e apresenta seu relato como representação objetiva da realidade, na qual o autor não interfere. O tradutor ilusionista oculta-se atrás do original, o qual apresenta ao leitor sem intermediários, por assim dizer, com o objetivo de despertar neste a ilusão tradutória, ou seja, a ilusão que lê o original. Em todo caso, trata-se de uma ilusão que se baseia em um acordo com o leitor ou com o público: O espectador de teatro sabe que o que vê no palco não é a realidade, contudo, exige que se pareça com a realidade; o leitor de romance sabe que lê uma história inventada, mas requer que o romance se atenha às regras da verossimilhança. Assim, o leitor de uma tradução também sabe que não está lendo o original, mas exige que a tradução conserve a qualidade do original. Então, está disposto a acreditar que lê *Fausto*, *Os Bruddenbrooks* ou *Almas Mortas*.

Os métodos *anti-ilusionistas* jogam de forma ousada com o fato de oferecerem ao público somente uma simulação da realidade. A personagem no palco se proclama ator, tira a máscara, aponta uma árvore e diz: isto representa uma floresta. O autor de romance afasta-se da ilusão épica, dirige-se ao seu leitor e conversa com ele sobre o que deve fazer com seu personagem. O tradutor também pode se afastar da ilusão tradutória, revelando seu ponto de vista de observador, não simula a obra original, mas a comenta, dirigindo-se ao leitor com alusões pessoais e atuais. A tradução anti-ilusionista é rara (fazem parte, aqui, a paródia e o pastiche), pois, a tradução tem, em primeiro lugar, um objetivo representativo, ela deve “compreender” o original. Uma tradução abstrata e atemática seria, em verdade, uma anti-tradução.

Nosso livro pretende, portanto, elaborar uma teoria “ilusionista” da tradução. Com isso, não negamos a possibilidade de experimentos que, todavia, devem ser compreendidos sempre com base nesta tradução “nor-

⁴⁶ Cf. D.L. Luzzatto: *Opinions sur la traductions*, in: *Babel* 3/1957, 66.

Qualität des Originals beibehalte. Dann ist er bereit zu glauben, er lese *Faust*, *Die Buddenbrooks* oder *Die toten Seelen*.

Die antiillusionistischen Methoden spielen dreist mit der Tatsache, daß sie dem Publikum nur eine Nachbildung der Wirklichkeit anbieten. Die Gestalt auf der Bühne proklamiert sich als Schauspieler, nimmt die Maske ab, weist auf einen Baum und sagt, dieser stelle einen Wald dar. Der Romanautor schweift von der epischen Illusion ab, spricht seinen Leser an und bespricht sich mit ihm, was er mit seiner Gestalt tun solle. Auch der Übersetzer kann von der übersetzerischen Illusion abschweifen, indem er seinen Beobachterstandpunkt enthüllt, nicht ein Originalwerk vortäuscht, sondern es kommentiert, bzw. indem er den Leser mit persönlichen und aktuellen Anspielungen »anspricht«. Die antiillusionistische Übersetzung ist selten (hierher gehören eigentlich die Parodie und die Travestie), denn die Übersetzung hat in erster Linie ein repräsentatives Ziel, sie soll die Vorlage »erschaffen«. Eine abstrakte, athematische Übersetzung wäre eigentlich eine Antiübersetzung.

Unser Buch versucht also, eine »illusionistische« Theorie der Übersetzung aufzubauen. Damit verneinen wir nicht die Möglichkeit von Experimenten, die freilich immer vor dem Hintergrund dieser »normalen« Übersetzung verstanden werden müssen. Ob wir diesen Standpunkt mit dem linguistischen Begriff als funktionell oder mit dem ästhetischen als realistisch kennzeichnen werden, wird vom Inhalt abhängen, den wir diesen Begriffen beimessen. Es wird uns keineswegs um eine Erhaltung des »Werks an sich« gehen, sondern um die Wahrung seines Wertes für den Aufnehmenden (also der distinktiven bzw. soziologischen Funktionen seiner Elemente). Wir werden nicht darauf bestehen, daß das Erlebnis des Lesers des Originals mit dem des Lesers der Übersetzung identisch sein muß, sondern auf einer Identität aus der Sicht der Funktion in der Gesamtstruktur der kulturhistorischen Zusammenhänge beider Leser. Es geht um eine Unterordnung der Einzelheiten unter das Ganze, sei es in Bezug auf die Funktion im System, sei es in Bezug auf eine typisierte Gültigkeit.

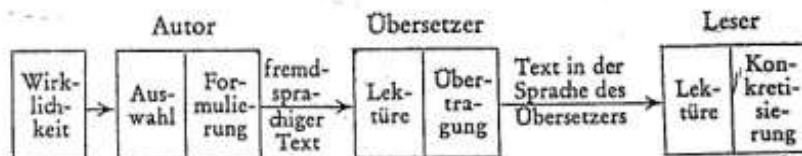
mal”. Se este aspecto será marcado com o conceito linguístico de funcional ou com o estético de realista, dependerá do conteúdo que atribuiremos a estes conceitos. Não tratar-se-á, de modo algum, da manutenção da “obra em si”, mas sim da defesa de seu valor para o receptor (portanto, as funções distintivas, ou seja, sociológicas de seus elementos). Não insistiremos que a experiência do leitor do original deva ser idêntica a do leitor da tradução, mas sim em uma identidade, sob a perspectiva da função, na estrutura global dos contextos histórico-culturais de ambos os leitores. Trata-se de uma subordinação do particular em detrimento do geral, seja em relação à função no sistema, seja em relação a uma validade tipificada.

II Der Vorgang des Übersetzens

A Die Entstehung des literarischen Werkes und seiner Übersetzung

Über die Probleme, vor die sich der Übersetzer gestellt sieht, können wir uns am zuverlässigsten orientieren, wenn wir den Vorgang, durch den das Originalwerk geschaffen wird, und den weiteren Prozeß, in welchem aus dem Original die Übersetzung entsteht, theoretisch umreißen.

Übersetzen ist Mitteilen. Genau gesagt entschlüsselt der Übersetzer die Mitteilung, die in dem Text des Originalautors enthalten ist, und formuliert (chiffriert) sie in seine Sprache um. Die in dem Text enthaltene Mitteilung entschlüsselt sodann der Leser der Übersetzung. Damit entsteht eine zweigliedrige Kommunikationskette, die sich graphisch so veranschaulichen läßt:



Noch um eine Stufe komplizierter ist diese Kette bei der Inszenierung eines übersetzten Theaterstücks: das Theaterensemble entschlüsselt den Text der Übersetzung und realisiert die neue Mitteilung, die dann vom Publikum aufgenommen wird.

Die Bedeutungsanalyse des Kunstwerks können wir von zwei Gesichtspunkten aus betrachten: a) dem kommunikativen, bei dem die Vorgänge festgestellt werden, die sich bei der Vermittlung der Aussage durch den Autor an den Empfänger abspielen, b) dem repräsentativen, bei dem es darum geht, was das Werk verkörpert und in welcher Beziehung der dargestellte Inhalt zu seinem Schöpfer und zu dem Zusammenspiel der Faktoren steht, die ihn umgeben.

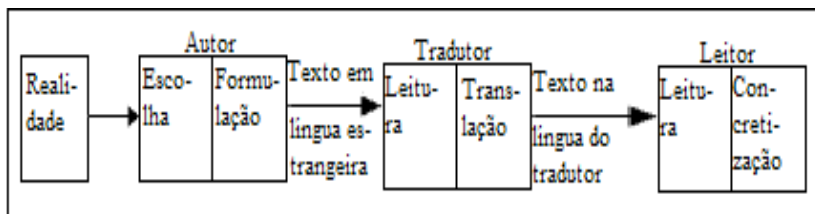
Unsere Kenntnisse des ersten Aspektes wurden hauptsächlich durch die Informationstheorie mit ihrer Auffassung von der Sprache als Code (d. h. als System von Einheiten und Regeln zu deren Kombination) präzisiert, ferner durch die Auffassung von dem Werk als einer durch den Code verschlüsselten Mitteilung. Die Informationstheorie ermöglicht uns zu be-

II. O PROCESSO TRADUTÓRIO

A. A origem da obra literária e sua tradução

Sobre os problemas, que se apresentam ao tradutor, podemos nos orientar de forma mais segura, se destruímos teoricamente a ação, através da qual a obra original é criada, e o processo ulterior, o qual gera a tradução a partir do original.

Tradução é comunicação. A rigor, o tradutor decodifica a comunicação que está contida no texto do autor original e a reformula (codifica) em sua língua. O leitor da tradução decodifica, então, a comunicação contida no texto. Resultando, assim, em uma cadeia comunicativa em duas partes, ilustrada graficamente da seguinte maneira:



Há um grau complicador para esta cadeia na encenação de uma peça de teatro traduzida: o elenco de teatro decodifica o texto da tradução e realiza a nova comunicação que é, então, recebida pelo público.

Podemos considerar a análise do sentido da obra de arte por dois aspectos: a) o comunicativo, onde os processos, que passam, por intermédio da declaração, do autor ao leitor, são determinados; b) o representativo, o qual trata do que a obra representa e que relação o conteúdo representado possui com seu criador e com o conjunto de fatores que o cerca.

Nosso conhecimento do primeiro aspecto foi determinado principalmente através da Teoria da Informação com sua concepção de língua como código (isto é, como sistema de unidades e regras para sua combinação), além disso, da concepção da obra como comunicação cifrada por um código. A Teoria da Informação nos possibilita determinar qual elemento deve permanecer inalterado na tradução (comunicação) e qual é substituído (código linguístico).

Nosso conhecimento do segundo aspecto (com o qual já havia se ocupado a teoria aristotélica da mimesis) foi determinado, até agora, pela filosofia artística marxista com sua concepção da obra de arte como representação da realidade, para esta análise empregou-se, sobretudo, a dialética

stimmen, welches Element bei der Übersetzung unverändert bleiben muß (die Mitteilung) und welches zu ersetzen ist (der Sprachcode).

Unsere Kenntnisse des zweiten Aspekts (mit dem sich bereits die aristotelische Mimesis-Theorie befaßt hatte) wurden bisher weitgehend präzisiert durch die marxistische Kunstphilosophie mit ihrer Auffassung vom Kunstwerk als einem Abbild der Wirklichkeit, zu dessen Analyse sie vor allem die Dialektik des Objekts und des Subjekts angewendet hat⁽²⁴⁾.

Im folgenden wollen wir die einzelnen Glieder, die am Prozeß der Mitteilung beteiligt sind und die wir schematisch skizzierten, untersuchen.

Das Originalkunstwerk entsteht als Abbild und subjektive Umgestaltung der objektiven Wirklichkeit. Das Ergebnis des Schöpfungsvorgangs ist ein bestimmter ideell-ästhetischer, durch das Material der Sprache realisierter Inhalt, wobei jedoch beide Komponenten eine dialektische Einheit bilden: die Form hat in der Regel eine gewisse semantische Gültigkeit, und umgekehrt ist der Inhalt immer auf eine bestimmte Weise gestaltet oder angeordnet.

Das Subjekt des Autors ist nicht nur ein individueller Faktor, sondern es ist in starkem Maße auch historisch bedingt. Die Art, in der beispielsweise der Autor eines historischen Romans die historischen Fakten auswählt und umgestaltet, hängt von seiner Zugehörigkeit zu einer bestimmten zeitbedingten Weltanschauung, seiner politischen Überzeugung und dem Entwicklungsstand der künstlerischen Technik ab. Auch die Spuren seiner Zeit und seiner Lebenssphäre, die im Widerspruch zur historischen Wahrheit die Handlung durchdringen, sind Bestandteile der Persönlichkeit des Autors. So spielen viele Werke Shakespeares außerhalb Englands. Der objektive Ort der Handlung in *Der Widerspenstigen Zähmung* ist Italien, in *Was ihr wollt* Illyrien; *Julius Caesar* spielt im alten Rom. Der Dramatiker jedoch lebte in England, und als Bestandteil seiner Schöpferpersönlichkeit spiegelt sich in allen seinen Dramen das elisabethanische England wider: die Verhältnisse am dänischen Hof im XII. sind die gleichen wie die am englischen Hof im XVI. Jahrhundert, die Menschen des antiken Rom handeln genauso wie die Renaissance-Menschen Englands. Shakespeare weicht hier von der historischen Wahrheit ab, aber seiner Geschichtskonzeption wird eine breitere Geltungsbasis gegeben, indem er das antike Rom nicht aus der Sicht irgendeiner persönlichen Liebhaberei, sondern durchweg mit den Augen eines zeitgenössischen Engländers betrachtet. Beim Künstler (besonders dem realistischen) ist auch die subjektive Seite des Bildes Ausdruck überpersönlicher, kollektiver Faktoren und erlangt daher in der gegebenen Situation objektive Geltung: sie führt nicht zur Entstellung, und man kann sie nicht gänzlich ausschließen, da das künstlerische Bild niemals mit der Wirklichkeit identisch ist.

Aus dem Gesagten wird ersichtlich, daß die objektive Wirklichkeit von der Wirklichkeit des Werks, daß die Gegebenheiten des Lebens von den künstlerischen Gegebenheiten unterschieden werden müssen: das Rom

do objeto e do sujeito.⁴⁷

A seguir, examinaremos os elos particulares que participaram do processo de comunicação e que esboçamos esquematicamente.

A obra de arte original nasce como reprodução e transformação subjetiva da realidade objetiva. O resultado do processo criativo é um determinado conteúdo ideado esteticamente e realizado através do material da língua; no entanto, ambos os componentes constituem uma unidade dialética: a forma possui, em regra, uma validade semântica precisa, o conteúdo, ao contrário, é sempre organizado ou configurado de uma maneira determinada.

O sujeito do autor não é somente um fator individual, sendo, em grande medida, também condicionado historicamente. A maneira, que o autor de um romance histórico escolhe ou transforma os fatos históricos, por exemplo, depende da sua ligação com uma determinada visão de mundo da sua época, de sua convicção política e do nível de desenvolvimento da técnica artística. Do mesmo modo, os vestígios de sua época e de sua esfera privada, os quais penetram a trama em contradição à realidade histórica, são componentes da personalidade do autor. Assim, muitas obras de Shakespeare se passam fora da Inglaterra. O local da trama em *A megera domada* é a Itália, em *Noite de Reis*, Ilíria; *Júlio Cesar* passa-se na Roma antiga. O dramaturgo, contudo, vive na Inglaterra, e, como componente de sua personalidade criadora, a Inglaterra elisabetana reflete-se em todos os seus dramas: as relações na corte dinamarquesa do século XII são idênticas às da corte inglesa do século XVI, as pessoas da Roma antiga agem exatamente como as pessoas da Renascença na Inglaterra. Shakespeare afasta-se da realidade histórica, mas, por sua concepção de história, representa-se uma base de validade mais ampla, na qual a Roma antiga não é considerada a partir da afeição pessoal de alguém, mas sim pelos olhos de um inglês contemporâneo. Para o artista (principalmente o realista), o lado subjetivo da imagem também é expressão de fatores transpessoais e coletivos, obtendo, por conseguinte, validade objetiva na situação representada: ela não leva à deturpação, e não se pode excluí-la completamente, visto que a imagem

⁴⁷ A teoria da informação é utilizada na tradução em: J. Levý: Teorie informace a literární proces (A teoria da informação e o processo tradutório), in: Česká literatura 11/1963, 281-307. E.A. Nida: Toward a Science of Translation, Leiden 1964. J.J. Revzin; V.J. Rozencvejk: Osnovy obščego i mašinnogo perevoda (Fundamentos da tradução geral e mecânica), Moscou 1964. À estas questões também foi dedicada a conferência com o tema “Questões fundamentais da ciência tradutória” de 26 – 29 de outubro de 1965 em Leipzig. Sobre a teoria marxista do Reflexo na arte, informam: A.I. Sobolev: Leninskaja teorija otraženija i iskusstvo (Teoria leninista do Reflexo e a arte), Moscou. T. Pavlov: Teorija otraženija (A teoria do Reflexo), Moscou 1949 (Tradução do búlgaro).

Cäsars war anders als das Rom Shakespeares. Nicht die objektive Wirklichkeit geht in das Kunstwerk ein, sondern die Interpretation der Wirklichkeit durch den Autor. Sie zu erfassen muß das Bemühen des Übersetzers sein.

Es führt zu Berichtigungen und »Verbesserungen« des Originals, wenn der Übersetzer diese Umstände nicht versteht. In dem Vorwort des Übersetzers zu einer neuen, noch unveröffentlichten Fassung von Longfellow's *Hiawatha* berichtete dieser auf vielen Seiten die botanischen und zoologischen Fehler, die der Dichter begangen hatte. Der Leser wird belehrt, daß in Amerika vor dem Erscheinen der Europäer kein Fasan, kein Rehbock, kein Panther oder Haushuhn lebten und daß dort keine Melonen wuchsen. Mit Befriedigung stellt er fest, daß z. B. der tschechische Übersetzer J. V. Sládek die Melone durch den Kürbis ersetzt habe, doch betrachtet er auch dies nicht als ideale Lösung, weil der Kürbis aus dem tropischen Asien stamme. Der Fasan »sollte ersetzt werden durch das amerikanische Steppenhuhn (*Tympanuchus cupido*), und der indianische Name »bena« sollte ausgelassen werden.« Er nimmt an, daß Sládek den Reiher-Schuhschnabel deshalb durch die nahverwandte Rohrdommel ersetzte, »weil er wußte, daß die Reiher weiter südlich von dem Ort leben, den der Autor zum Ort seiner Handlung wählte«. Er fordert, daß ein Übersetzer die blauen Augen aus dem Epos beseitige, da die nordamerikanischen Indianer bekanntlich keine blauen Augen hatten und »sich anfangs darüber wunderten, daß man bei den blauäugigen Bleichgesichtern durch die Augen in den Himmel blicken konnte«. Dies sind die Folgen eines Mißverstehens der Beziehung zwischen Wirklichkeit und Kunstwerk. Eben weil manche Übersetzer eher philologisch gebildete Handwerker sind als Künstler, neigen sie dazu, das Original zu verbessern, wenn sie darin Abweichungen von der sachlichen Richtigkeit finden. Selbstverständlich kann man sich mit dem lebenden Autor über Korrekturen irriger Details verständigen, doch ist es absurd, botanische und zoologische Berichtigungen in poetischen Naturschilderungen und Bildern vorzunehmen.

Als Ergebnis der subjektiven Auswahl und Umgestaltung der Elemente der objektiven Wirklichkeit entsteht das Kunstwerk, oder, genauer gesagt, ein bestimmter ideell-ästhetischer Inhalt, der durch das Material der Sprache verwirklicht wird. Aber auch hier müßte man zweierlei Dinge unterscheiden, die oft miteinander vermengt werden: den Text des Werks und seinen Aussagewert. Diesen könnten wir in Ermangelung eines besseren Begriffs als Werk im engeren Sinne des Wortes bezeichnen.

Diese Unterscheidung entspricht den Gegebenheiten des Sprachmaterials. Bei der kleinsten semantisch selbständigen Spracheinheit – dem Wort (im Sinne einer lexikalischen Einheit) – entspricht dem Begriff »Text des Werks« die lautliche Gestalt des Wortes, dem Begriff *Werk im engeren Sinne* der semantische Wert. Die Einheit beider Komponenten, der im Bereich der

artística nunca é idêntica à realidade.

Do que foi dito, fica evidente que fatos da vida devem ser diferenciados dos fatos artísticos: a Roma dos Césares era diferente da Roma de Shakespeare. A realidade objetiva não domina a obra de arte, mas sim a interpretação da realidade pelo autor. Esta, para ser compreendida, precisa de esforço do tradutor.

Quando o tradutor não compreende estas circunstâncias, ocorrem correções e “melhoramentos” do original. No prefácio do tradutor a uma nova versão ainda não publicada do *Hiawatha* de Longfellow, aquele relata, em muitas páginas, os erros de botânica e zoologia cometidos pelo poeta. O leitor é instruído que, antes do aparecimento dos europeus, não havia faisão, cervo, pantera ou galinha na América e que lá não cresciam melões. Com satisfação ele comprova que, por exemplo, o tradutor tcheco J. V. Sládek substituiu os melões por abóboras, apesar de também não considerar como solução ideal, porque as abóboras são provenientes da Ásia Tropical. O faisão “deveria ser substituído pela tetraz-das-pradarias americana (*Tympanuchus cupido*), e o nome indígena ‘bena’ deveria ser omitido.” Ele aceita que Sládek substitua a garça bico-de-tamanco pelo abetouro, mais familiar, “porque sabia que as garças vivem mais ao sul do lugar escolhido pelo autor como local da sua trama.” Ele exige que o tradutor elimine os olhos azuis da epopeia, pois, sabidamente, os indígenas norte-americanos não possuíam olhos azuis e, inicialmente, ficaram admirados que se podia olhar o céu através dos olhos dos caras-pálidas de olhos azuis. Estas são as consequências de um mal-entendido da relação entre realidade e obra de arte. Mesmo porque muitos tradutores são mais artesãos instruídos filologicamente do que artistas inclinados a melhorar o original, quando encontram discrepâncias da exatidão objetiva. Naturalmente, pode-se entrar em acordo com o autor vivo sobre retificações de detalhes equivocados, mas é absurdo realizar correções botânicas e zoológicas em imagens e descrições poéticas da natureza.

Como resultado das escolhas subjetivas e transformação dos elementos da realidade objetiva nasce a obra de arte, ou, a rigor, um determinado conteúdo ideado esteticamente, realizado através do material da língua. Mas também é preciso diferenciar duas coisas que frequentemente são confundidas uma com a outra: o texto da obra e seu significado. Podemos classificar esse, por falta de um conceito melhor, como a obra no sentido estrito da palavra.

Esta diferença corresponde aos fatos do material linguístico. Em relação à menor unidade linguística semanticamente autônoma – a palavra (no sentido de uma unidade lexical) – a forma fonética corresponde ao conceito “texto da obra”, o valor semântico ao conceito obra *no sentido estrito*. A unidade de ambos os componentes que, no âmbito linguístico, corresponde

Sprache der Begriff *Wort* entspricht, bezeichnet man im Bereich der Literatur als *Werk*. Mit der Gegenüberstellung des Begriffspaares Inhalt und Form allein kommen wir jedoch nicht zum Ziel, da das Werk im engeren Sinne des Wortes nicht nur Inhalt ist, sondern geformter Inhalt. Gončarovs *Oblomov* in russischer und in französischer Sprache sind zwei verschiedene Wesensformen eines Werks. Was ihnen gemeinsam ist, was in der Übersetzung erhalten bleiben muß, ist eben das Werk im engeren Sinne des Wortes. Die moderne Linguistik verwendet hierfür den Begriff Information. Der Text des Werks ist das technische Mittel, der Kanal, durch den sie geleitet wird.

Die enge Beziehung zwischen dem sprachlichen Ausdruck und dem Gedanken, zwischen dem Text des Werks und seinem Inhalt, darf nicht zu deren Gleichsetzung verleiten, denn dadurch würden uns gerade die Beziehungen zwischen Inhalt und sprachlicher Form, die für die Übersetzung grundlegend sind, verloren gehen. Man muß zwischen der sprachlichen Form und deren ideellem und ästhetischem Wert unterscheiden. Der Text ist lediglich der Träger des ideell-ästhetischen Inhalts, den der Übersetzer übertragen soll. Der Text selber nämlich ist durch die Sprache bedingt, in der das Werk geschrieben ist, und daher müssen viele Werte in der Sprache des Übersetzers mit anderen Mitteln ausgedrückt werden.

Dieser Grundsatz ist, soweit es um die grammatischen Formen geht, theoretisch klar, bisher aber ist er weniger geklärt im Hinblick auf jene nationalsprachlichen Eigenheiten, deren Bedingtheit verhüllter ist. Es ist z. B. unbestreitbar, daß anstelle des englischen Doppelpunkts der deutsche Übersetzer oft das Semikolon setzen muß, da der englische Doppelpunkt in vielen Fällen eine ähnlich abschließende Bedeutung wie das Semikolon hat und nicht wie der deutsche Doppelpunkt eine weitere Ergänzung und Erläuterung einleitet. Texttreue würde hier die Bedeutung verzeichnen. Würden wir das französische *C'était lui que j'ai rencontré hier* wörtlich mit *Das war er, dem ich gestern begegnet bin*, übersetzen, hätte sich zwar nicht der Sinn des Satzes, jedoch dessen Stilwert geändert: gegenüber dem normalen *Gestern bin ich i h m begegnet* hat die Konstruktion *Das war er, dem ich gestern begegnet bin*, den Beigeschmack einer unbeholfenen, emphatischen bzw. pedantisch veralteten Ausdrucksweise. Dies betrifft auch andere nationale Formen, z. B. die Formulierung von Buchtiteln. In der tschechischen Literatur sind Titel wie *Aus der Chronik einer Liebe*, *Aus böhmischen Mühlen* usf. geläufig. Die Engländer, bei denen diese Form nicht gebräuchlich ist, übersetzten Čapeks Stück *Ze života hmyzu* (Aus dem Leben der Insekten) mit *The Insect Play*. Andererseits benennen die Engländer traditionsgemäß Sammlungen von Erzählungen nach dem ersten Titel der Sammlung und fügen hinzu . . . *and Other Stories*. Deshalb übersetzten sie Čapeks *Trapné povídky* (Peinliche Geschichten) mit *Money and Other Stories*. Das gleiche gilt auch für manche komplizierteren Kunstformen,

ao conceito de palavra, no âmbito literário classifica-se como obra. Entretanto, somente com o confronto do par de conceitos, conteúdo e forma, não atingimos o objetivo, visto que a obra no sentido estrito da palavra não é apenas conteúdo, mas sim conteúdo moldado. *Oblovov* de Gončarov em russo e em francês são duas formas essenciais de uma obra. O que têm em comum, o que deve ser mantido na tradução, é a obra no sentido estrito da palavra. A linguística moderna utiliza, para isso, o conceito de informação. O texto da obra é o meio técnico, o canal pelo qual ela é conduzida.

A estreita relação entre a expressão linguística e o pensamento, entre o texto da obra e seu conteúdo, não deve ser tomada como equiparável, pois, deste modo, perderíamos precisamente as relações entre conteúdo e forma linguística, fundamentais para a tradução. É preciso diferenciar entre a forma linguística e seu valor ideado e estético. O texto é meramente o portador do conteúdo ideado esteticamente que o tradutor deve transladar. O texto em si é condicionado pela língua na qual a obra é escrita, consequentemente, muitos valores precisam ser expressos na língua do tradutor por outros meios.

Este axioma, tratando-se das formas gramaticais, é teoricamente claro, mas torna-se menos compreensível em vista de algumas particularidades de línguas nacionais, as quais esta condição encobre. É indiscutível, por exemplo, que no lugar dos dois-pontos do inglês, o tradutor alemão frequentemente deva colocar o ponto-e-vírgula, já que, em muitos casos, os dois-pontos em inglês têm um sentido conclusivo, como o ponto-e-vírgula e não como o dois-pontos alemão, que introduz um complemento ou esclarecimento mais amplo. Fidelidade textual desfiguraria, aqui, o sentido. Se traduzíssemos a frase em francês, *C'était lui que j'ai rencontré hier*, ao alemão, *Das war er, dem ich gestern begegnet bin*⁴⁸, não haveria alteração no sentido da frase, mas sim no valor estilístico: comparado com *Gestern bin ich ihm begegnet*⁴⁹, a construção *Das war er, dem ich gestern begegnet bin* tem o sabor de um estilo desajeitado e enfático, desta forma, pedantemente antiquado. Isto também atinge outras formas nacionais, por exemplo, a formulação de títulos de livros. Na literatura tcheca, títulos como *Aus der Chronik einer Liebe*⁵⁰, *Aus böhmischen Mühlen*⁵¹, etc., são correntes. Os ingleses, que não utilizam esta forma, traduziram a peça de Čapek, *Ze života hmyzu* (Da vida dos insetos), como *The insect play*. Por outro lado, os ingleses tradicionalmente nomeiam as coletâneas de contos segundo o primeiro título da coleção, acrescentando *...and Other Stories*. Por isso, traduziram

⁴⁸ Foi ele quem eu encontrei ontem. N. do T.

⁴⁹ Ontem o encontrei. N. do T.

⁵⁰ Da crônica de um amor. N. do T.

⁵¹ Dos moinhos boêmios. N. do T.

z. B. rhythmische. Diese Fragen werden im II. Teil ausführlicher behandelt werden.

Nehmen wir als Ausgangspunkt nicht den Text des Werks, sondern seinen inhaltlichen und ästhetischen Wert, dann ergibt sich für die Orientierung über die Beziehung zwischen Form und Inhalt der Grundsatz: man muß die Formen bewahren, die eine bestimmte semantische Funktion haben. Andererseits sollte man nicht auf der Bewahrung sprachlicher Formen bestehen. Für die Versübersetzung bedeutet dies, daß der Übersetzer nicht vom Metrum, sondern vom Rhythmus des Originals ausgehen müßte. Die Form kann freilich auch eine historische Bedeutung haben oder ein bestimmtes Kolorit erzeugen: der Stabreim der altgermanischen Poesie oder der Hexameter in der antiken Dichtung sind Bestandteile einer nationalen und zeitbedingten Eigenart des übersetzten Werks, sind somit Träger einer bestimmten Bedeutung und können in manchen Fällen verbindlich sein.

Damit gelangen wir zur zweiten Etappe des Vorgangs, durch den die Übersetzung entsteht – zur Aufnahme des Werks. Der Übersetzer ist in erster Linie Leser. Der Text eines Werks wird im Kulturmilieu des Lesers realisiert und wirkt als Kunstwerk erst dann, wenn er gelesen wird. Das Werk gelangt in die Hände des Lesers und Übersetzers in Gestalt des Textes, und dieser Text wirkt bei der Aufnahme als objektives Material, das durch das Subjekt des Aufnehmenden, des Lesers, umgesetzt wird. So kommt es zur Konkretisierung seitens des Übersetzers.

Für die Theorie des Übersetzens erscheint es notwendig, einige Begriffe, die in der Literaturwissenschaft bisweilen nicht klar genug auseinandergehalten werden, genauer zu definieren. Man muß unterscheiden zwischen der Verwirklichung von Inhalt und Form im Material der Sprache, d. h. der Schaffung des Werks durch den Autor, und der Konkretisierung des so entstandenen realen Werks im Geiste des Aufnehmenden, d. h. der Aufnahme des Werks seitens des Lesers. Etwas anderes als die Konkretisierung durch den Leser stellt die wissenschaftliche oder künstlerische Interpretation dar. Diese tritt aktiv und analysierend an das Werk heran. Es handelt sich hier nicht nur um eine passive Aufnahme. Wir verwenden also den Begriff Konkretisierung in einem engeren Sinne, als ihn die tschechoslowakischen Strukturalisten verwendet haben.⁽²²⁾ Nach Vodičkas Vorstellung schließt die Konkretisierung ein kritisches Urteil ein, ferner die Theaterinszenierung (»... bei dramatischen Texten bedeutet die Inszenierung allein schon die Konkretisierung«) und die Übersetzung (»... Fragen der Übersetzung, welche nichts anderes bedeutet als die Konkretisierung im Kontext einer anderen Sprache und einer anderen literarischen Tradition«, also in ihrem Wesen verschiedene Dinge. Wir würden dagegen eine Theateraufführung als Realisation des dramatischen Textes mit den Mitteln des Theaters, die Übersetzung als Realisation in einer anderen, neuen Sprache und das kritische Urteil als Interpretation bezeichnen.

Trapné povídky (Histórias Desagradáveis) de Čapek como *Money and Other Stories*. O mesmo também vale para muitas formas artísticas mais complexas, por exemplo, as rítmicas. Estas questões serão tratadas mais detalhadamente na segunda parte.

Se tomarmos como ponto de partida não o texto da obra, mas sim seu valor conteudístico e estético, chega-se, assim, para a orientação sobre a relação entre forma e conteúdo, no axioma: é preciso preservar as formas que possuam uma determinada função semântica. Por outro lado, não seria necessário insistir na manutenção das formas linguísticas. Na tradução de versos isso significa que o tradutor deveria partir não do metro, mas sim do ritmo do original. A forma, todavia, pode ter também um sentido histórico, ou gerar um determinado colorido: o verso aliterativo da poesia germânica antiga ou o hexâmetro da poesia antiga são constituintes de uma particularidade nacional e temporal da obra traduzida, são, por conseguinte, portadores de um determinado sentido, podendo ser obrigatórios em muitos casos.

Chegamos, assim, à segunda etapa do processo, o qual origina a tradução – a recepção da obra. O tradutor é, em primeiro lugar, leitor. O texto de uma obra se realiza no meio cultural do leitor e atua como obra de arte somente quando é lido. A obra chega às mãos do leitor, e do tradutor, na figura do texto, e este texto atua, na recepção, como material objetivo, que é convertido pelo sujeito do receptor, do leitor. Assim é concretizado por parte do tradutor.

Para a teoria da tradução parece necessário definir mais precisamente alguns conceitos que, às vezes, não são distinguidos de forma suficientemente clara na teoria literária. Deve-se diferenciar entre a realização de conteúdo e forma no material da língua, isto é, a criação da obra pelo autor; e a concretização da obra produzida e real na mente do receptor, isto é, a recepção da obra por parte do leitor. A concretização pelo leitor ocorre diferentemente da interpretação científica e artística. Esta refere-se ativa e analiticamente à obra. Não se trata, neste caso, somente de uma recepção passiva. Empregamos, portanto, o conceito de concretização em um sentido mais estrito, como o empregado pelos estruturalistas tchecos⁵². Segundo o conceito de Vodička, a concretização encerra um juízo crítico, mais do que a encenação teatral (“...nos textos dramáticos, a encenação em si já significa a concretização”) e a tradução (“...em relação à tradução, a qual não significa nada mais do que a concretização no contexto de uma outra língua e de outra tradição literária”), portanto, em essência, coisas diferentes. Classifi-

⁵² O conceito de Concretização, explicou R. Ingarden: *Das literarische Kunstwerk*, Halle (Saale) 1931, 342-469, e F. Vodička: *Literárněhistorické studium ohlasu literárních děl* (Estudo histórico-literário de repercussão das obras literárias), in: *Slovo a slovesnost* 7/1941, 113-132.

Das subjektive Begreifen des Textes wiederum ist eine Gegebenheit, mit der schon deshalb gerechnet werden muß, weil sie mancherlei Gefahren in sich birgt. Die Konkretisation durch den Leser ist im gleichen Sinne historisch bedingt wie die Konzeption des Autors. Der Leser begreift das Kunstwerk aus seiner Zeit heraus. Besondere Intensität gewinnen für ihn die Werte, die ihm ideell und ästhetisch nahestehen. Und deshalb, weil die Konzeption des Übersetzers historisch bedingt ist, besteht ein Zusammenhang zwischen der Übersetzung und der gesamten kulturellen Situation seines Landes.

Dieser breitere historische Hintergrund leuchtet z. B. durch einige markante Konzeptionen der Hamletübersetzung, von denen Fritz Güttinger sagt: »Die verschiedenen Hamlet-Übersetzungen unterscheiden sich auch nicht dadurch, daß die einen fehlerhaft wären, die anderen nicht; sie unterscheiden sich durch ihre Auffassung der Gestalt des Dänenprinzen. Im Gegensatz zu Goethes bekannter Auffassung, sagt Levin Schücking, »die dem Hamlet eine bedenkliche Ähnlichkeit mit dem Werther aufprägt«, wird Hamlet in der Anverwandlung durch August Wilhelm Schlegel zu einem Intellektuellen, der vor lauter Nachdenken nicht zum Handeln kommt. Nicht umsonst ist Schlegel die Übersetzung der Stelle »sicklied over with the pale cast of thought« besonders gut gelungen (»Der angeborenen Farbe der Entschließung wird des Gedankens Blässe angekränkt«). In Voltaires Übersetzung des Monologs war Hamlet nicht vom Denken schlechthin angekränkt; was ihn vom Selbstmord zurückschrecken und »die Heuchelei unserer verlogenen Priester« erdulden läßt, ist die Macht der Kirche, die – das steht zwischen den Zeilen zu lesen – zu zerschmettern ist (*le scrupule parle . . . et d'un héros guerrier, faint un Chrétien timide*), das heißt, aus einem gläubigen, ja abergläubischen Hamlet wird ein kirchenfeindlicher Freigeist, wozu der Text allerdings ziemlich handfest umgemodelt werden mußte«²⁸

Mit der Konkretisation des Textes, d. h. seiner Widerspiegelung durch den Leser, endet der Rezeptionsvorgang. Der Unterschied zwischen dem bloßen Leser und dem Übersetzer besteht darin, daß der Übersetzer seiner Konzeption noch mit der Sprache Ausdruck verleiht. Es kommt somit erneut zu einer sprachlichen Materialisierung der semantischen Werte des Werks. Und auch hier muß auf eine Tatsache hingewiesen werden, die oft übersehen wird: die Sprache ist nicht nur das Material, in dem die schöpferische Konzeption verwirklicht wird – erst die des Autors, dann die des Übersetzers –, sondern sie ist auch in einem bestimmten, freilich beschränkten Maße an beiden schöpferischen Akten beteiligt. Das Material der Sprache bleibt nicht ohne Einfluß auf die Mitteilung, deren Träger es ist. Es wirkt passiv auf deren endgültige Gestaltung ein, indem es Widerstand leistet und zu Ausdrucksformen leitet, die diesem Material entsprechen, und aktiv, indem es durch lautliche und andere Assoziationen

caremos, em comparação a isso, uma representação teatral como realização do texto dramático por meio do teatro, a tradução como realização em uma língua diferente e nova e o juízo crítico como interpretação.

A compreensão subjetiva do texto, por sua vez, é um fato com o qual deve ser contado, pois apresenta diversos riscos. A concretização pelo leitor é, no mesmo sentido, historicamente condicionada, assim como a concepção do autor. O leitor compreende a obra de arte a partir do seu tempo. E adquirem uma intensidade especial, para este, as obras que lhe são próximas ideal e esteticamente. E posto que a concepção do tradutor seja historicamente condicionada, existe uma relação entre a tradução e a situação cultural geral de seu país.

Este amplo fundamento histórico lança luz, por exemplo, em algumas concepções marcantes da tradução de Hamlet, sobre as quais Fritz Güttinger fala: “as diversas traduções de Hamlet não devem ser diferenciadas pelo fato de algumas estarem incorretas e outras não; elas se diferenciam pela concepção da figura do príncipe dinamarquês. Ao contrário da famosa concepção de Goethe que, segundo Levin Schücking, ‘apresenta uma arriscada semelhança de Hamlet com Werther’, na adaptação de August Wilhelm Schlegel, Hamlet se torna um intelectual que, de tanto refletir, não consegue agir. Não por menos, a tradução de Schlegel do trecho *sicklied over with the pale cast of thought*, é especialmente bem sucedida (*Der angeborenen Farbe der Entschliebung wird des Gedankens Blässe angekränelt*⁵³). Na tradução de Voltaire do monólogo, Hamlet não estava, de modo algum, enfermo do pensamento; o que o deixa intimidado pelo suicídio e o sujeita ‘à hipocrisia dos nossos padres mentirosos’, é o poder da Igreja que – isto pode ser lido nas entrelinhas – é esmagador (*le scrupule parle... et d’un héros guerrier, faint un Chrétien timide*), ou seja, de um Hamlet crente, e até supersticioso torna-se um livre-pensador inimigo da Igreja, para isso, com certeza, o texto precisou ser claramente moldado.”⁵⁴

Com a concretização do texto, isto é, sua reflexão pelo leitor, conclui-se o processo de recepção. A diferença entre o simples leitor e o tradutor consiste que o tradutor dá expressão à sua concepção através da língua. Consequentemente, ocorre, novamente, uma materialização linguística do valor semântico da obra. Aqui também é preciso chamar a atenção para um fato que frequentemente é omitido: a língua não é somente o material no qual a concepção criativa é realizada – não só a do autor, como a do tradutor – mas sim toma parte em certa medida, claramente limitada em ambos os atos criativos. O material da língua não deixa de influenciar na comunicação, da qual é portador. Este atua passivamente sobre a configuração final,

⁵³ Da inata cor da razão se torna, do pensamento, palidez doentia. N. do T.

⁵⁴ F. Güttinger: Zielsprache, Zürich 1963, 46.

neue Bedeutungen in das Werk einführt, die in der ursprünglichen Konzeption nicht vorhanden waren und mit ihr nicht von selbst entwickelt worden wären.

Nur selten ist die Sprache aktiv beteiligt. Durch Reimverbindungen z. B. gelangen in ein Gedicht Bedeutungskombinationen, die sich einem Dichter in einer anderen Sprache nicht bieten würden. Am deutlichsten wird dies bei Reimklischees. Der konventionelle Reim *amore – cuore* in der italienischen Poesie verstärkt schon aus sprachlichen Gründen die Häufigkeit des Motivs vom Herzen als Symbol der Liebe. Im Englischen führt der konventionelle Reim *love – dove* eher in das Gefilde der Täubchen und des Schnäbels, ebenso wie das Reimklischee *womb – tomb* (Schoß – Grab) die Häufigkeit des motivischen Gegensatzes zwischen Geburt und Tod erhöht. Die Sprache entwickelt oft schon aufgrund ihrer tektonischen Eigenschaften besonders günstige Voraussetzungen für bestimmte Kunstmittel. So bietet die englische Sprache wegen ihres Reichtums an Homonymen und Synonymen, der in einer überwiegend einsilbigen Sprache natürlich ist, besonders günstige Bedingungen zur Bildung von Wortspielen. Die schon in die Zeit der Bibelübersetzungen und der Shakespeareschen Dramen zurückführende Tradition des Wortspiels in der englischen Literatur kann man schwerlich als reinen Zufall ansehen. Die Grundzüge eines Sprachsystems können schließlich nicht nur für einzelne Stilmittel, sondern auch für ganze Richtungen in der Literatur besonders günstig sein.

In erster Linie jedoch ist die Sprache an der Formung des Werks passiv beteiligt, d. h. sie bietet dem Schriftsteller die Möglichkeit, gerade diejenigen Werte auszudrücken, für die sie vollkommene Ausdrucksmöglichkeiten besitzt. Das Französische hat eine ganze Reihe von Ausdrücken zur Bezeichnung einiger abstrakter Eigenschaften, die in anderen Sprachen nur durch Umschreibung oder ungenau wiedergegeben werden können oder die bei wörtlicher Übersetzung eine konkretere, ja drastische Bedeutung erhalten: *esprit*, *passion*, *douceur*, *honnêteté* usw. Die deutschen Komposita wiederum bieten die Möglichkeit, mit einem Wort eine Handlung und deren Urheber oder deren Umstände zu bezeichnen bzw. die Bedeutung eines Substantivs mit Hilfe von Vorsilben zu nuancieren. Deshalb ist es besonders schwierig, die philosophische Terminologie zu übersetzen: das Sichvorwegsein, das Auf-sich-Zukommenlassen, Sein-Dasein (Heidegger), Verstand – Vernunft (Kant), Gehalt – Gestalt (Walzel) usw. Die kompliziertere Syntax mancher Sprachen (besonders der westlichen) läßt eine feinere Nuancierung der gedanklichen Beziehungen zu. Die russischen Adverbialpartizipien ermöglichen es dem Autor, einige sich gleichzeitig abspielende oder aufeinanderfolgende Ereignisse als Bestandteile eines einzigen Handlungskomplexes zu erfassen.

Der Grad der sprachlichen Bedingtheit eines Werks richtet sich nach dem Autor und der Art dieses Werks. Je höher er ist, desto schwieriger ist die

quando esta resiste e conduz a formas de expressão que correspondam a este material; e ativamente, quando, através de associações fonéticas e outras, introduz novos sentidos à obra que não existiam na concepção original e não se desenvolveriam por si.

Raramente a língua atua ativamente. Através das conexões das rimas, por exemplo, chega-se, em um poema, a combinações de sentido que não seriam possíveis de alcançar por um poeta em outra língua. Mais claramente, através de rimas-clichê. A rima convencional *amore – cuore*, na poesia italiana, reforça, por meios linguísticos, a frequência do motivo do coração como símbolo do amor. Em inglês, a rima convencional *love – dove* conduz à campina dos pombos e bicos, assim como a rima-clichê *womb – tomb* (colo – túmulo) aumenta a frequência da antinomia motívica entre nascimento e morte. A língua frequentemente desenvolve, em razão de suas características tectônicas, pressupostos favoráveis para determinados meios artísticos. Por conta de sua riqueza de homonímias e sinónímias, que é natural em um idioma predominantemente monossilábico, a língua inglesa, oferece condições particularmente favoráveis à formação de jogos de palavras. Mesmo retornando ao período das traduções da Bíblia e aos dramas shakespearianos, dificilmente se pode considerar a tradição dos jogos de palavras na literatura inglesa como mera casualidade. Finalmente, os elementos de um sistema linguístico podem ser particularmente favoráveis não só ao meio estilístico isolado, mas também a todas as tendências na literatura.

Em primeiro lugar, contudo, a língua toma parte passivamente na formação da obra, isto é, ela oferece ao escritor a possibilidade de expressar precisamente aqueles valores, para os quais possui possibilidades de expressão perfeitas. O francês possui toda uma série de expressões para denominar algumas características abstratas que em outras línguas só podem ser reproduzidas por perífrase ou de forma imprecisa, ou que conservam um sentido mais concreto, e até radical na tradução literal: *esprit*, *passion*, *douceur*, *honnêteté*, etc. Os compostos alemães, por outro lado, oferecem a possibilidade de designar, com uma palavra, uma ação e seu autor ou suas circunstâncias, ou então, graduar o sentido de um substantivo com ajuda de prefixos. Por isso é tão difícil traduzir a terminologia filosófica: *Sich-vorwegsein*, *Auf-sich-Zukommenlassen*, *Sein – Dasein* (Heidegger); *Verstand – Vernunft* (Kant), *Gehalt – Gestalt* (Walzel)⁵⁵, etc. A sintaxe mais complexa de muitas línguas (principalmente as ocidentais) permite uma gradação mais sutil das relações mentais. Os participios adverbiais russos possibilitam ao autor compreender alguns acontecimentos simultâneos ou sucessivos como

⁵⁵ preceder a si mesmo; deixar vir a si, ser; ser aí; intelecto; razão; conteúdo; forma, respectivamente. N. do T.

Übersetzung. Daß die Verknüpfung zwischen Sprache und Denken nicht bei allen Autoren gleich eng ist, bezeugte Sapir: »Da jede Sprache ihre bestimmten Eigenschaften hat, gleichen die naturgegebenen formalen Begrenzungen und Möglichkeiten in der einen Literatur nicht denen in einer anderen. Die aus den Formen und Grundlagen einer Sprache geschaffene Literatur hat die Farbe und die Struktur ihres Modells. Manche Künstler, deren Denken sich vorwiegend . . . auf der allgemein linguistischen Ebene bewegt, haben schließlich gewisse Schwierigkeiten, sich in den streng umrissenen Begriffen der Sprache, die sie verwenden, auszudrücken. Wir fühlen, daß sie sich unbewußt um eine verallgemeinerte Literatursprache bemühen, eine Art literarischer Algebra, die zur Summe aller Sprachen in der gleichen Beziehung stehen würde wie die vollkommene mathematische Symbolik zu all den approximativen Beschreibungen mathematischer Beziehungen, die die normale Sprache vermitteln kann. Diese Künstler – die Whitmans und Brownings – wirken auf uns eher durch die Größe ihrer Gedanken als durch den glücklichen dichterischen Ausdruck.«¹⁹ Ihnen stehen Autoren – wie Heine, Swinburne oder Shakespeare – gegenüber, deren Ausdrucksweise aus den spezifischen Vorzügen und Möglichkeiten der Sprache hervorgeht. Daß es Literaturwerke gibt, die sprachlich abhängiger sind als andere, führt schon Belinskij in seiner Kritik einer französischen Übersetzung Gogol's aus: »Krylovs Fabeln sind unübersetzbar, und wollte ein Fremder das Talent unseres großen Fabeldichters voll würdigen, so müßte er die russische Sprache erlernen und einige Zeit in Rußland verbringen, um sich an die russische Lebensweise zu gewöhnen. Gribojedovs *Verstand schafft Leiden* könnte ohne besondere Einbuße an Qualität übersetzt werden. Wo finden wir aber einen Übersetzer, der einer solchen Aufgabe gewachsen wäre? . . . Gogol' ist in dieser Hinsicht eine vollkommene Ausnahme von der allgemeinen Regel. Vor allem als Schilderer des Alltagslebens, der prosaischen Wirklichkeit, muß er wegen seiner nationalen Besonderheit für Fremde schon um des Inhalts willen im höchsten Maße interessant sein.«²⁰

Der Prozeß des Übersetzens ist noch nicht abgeschlossen, wenn der Text der Übersetzung geschaffen ist, und der Text sollte auch nicht das Endziel der Übersetzerarbeit sein. Auch die Übersetzung wird in der Gesellschaft erst dann wirksam, wenn sie gelesen wird. Wieder – schon zum dritten Mal – kommt es dann zu einer subjektiven Umsetzung des objektiven Materials: unser Leser geht an die Übersetzung heran, und es entsteht die dritte Konzeption des Werks. Das erste Mal war es die Auffassung des Autors von der Wirklichkeit, das zweite Mal ist es die Auffassung des Übersetzers vom Original und das dritte Mal die Auffassung des Lesers von der Übersetzung. Wie für den Übersetzer nicht der Text des Originals der Ausgangspunkt sein soll, sondern die Mitteilung, die in ihm enthalten ist, so sollte sein Ziel nicht der Text sein, sondern eben der Inhalt, den die-

elementos de um único complexo de ações.

O grau de relatividade linguística de uma obra regula-se pelo autor e pelo tipo de obra. Quanto mais alto este é, mais difícil será a tradução. Que essa associação entre língua e pensamento não é igualmente íntima para todos os autores, atesta Sapir: “visto que cada língua possui suas características específicas, as delimitações formais e naturais e as possibilidades de uma literatura não se igualam às de outra. A literatura criada a partir das formas e fundamentos de uma língua tem a cor e a estrutura de seus modelos. Muitos artistas, cujos pensamentos se movem predominantemente... no nível linguístico geral, eventualmente têm certa dificuldade em se expressarem com conceitos precisamente delimitados da língua que utilizam. Percebemos que eles inconscientemente se esforçam por uma língua literária generalizada, um tipo de álgebra literária, que estaria para a soma de todas as línguas na mesma relação que o perfeito simbolismo matemático para todas as descrições aproximativas das relações matemáticas, de forma que possa mediar a língua normal. Estes artistas – Whitman e Browning – produzem um efeito sobre nós, antes pela magnitude do seu pensamento do que por sua alegre expressão poética”⁵⁶. Em oposição a estes, estão autores – como Heine, Swinburne ou Shakespeare – cujo estilo resulta de qualidades específicas e possibilidades da língua. Já declarou Belinskij em sua crítica a uma tradução francesa de Gogol, que há obras literárias que são linguisticamente dependentes de outras: “As fábulas de Krylov são intraduzíveis e se um estrangeiro quisesse apreciar de forma plena o talento do nosso maior escritor de fábulas, precisa aprender a língua russa e passar algum tempo na Rússia, para acostumar-se com os hábitos russos. *Verstand schafft Leiden*”⁵⁷ de Gribojedov poderia ser traduzido sem especial perda de qualidade. Mas onde poderíamos encontrar um tradutor que estaria à altura de tal tarefa?... Gogol é, a este respeito, uma perfeita exceção à regra geral. Sobretudo como narrador da vida cotidiana, da realidade prosaica, deve ser muito interessante para o estrangeiro, por conta de sua particularidade nacional e do conteúdo”.⁵⁸

O processo tradutório ainda não está terminado quando o texto da tradução é criado e o texto não deveria ser o objetivo final do trabalho do tradutor. Também a tradução se torna efetiva na sociedade somente quando é lida. Torna-se então – já pela terceira vez – uma transposição subjetiva do material objetivo: nosso leitor aproxima-se da tradução e origina-se a terceira concepção da obra. A primeira vez foi a interpretação do autor da realidade, a segunda vez é a interpretação do tradutor do original e a terceira vez

⁵⁶ E. Sapir: *Language*, New York 1921, 236.

⁵⁷ A razão traz sofrimento. N. do T.

⁵⁸ V.G. Belinskij: *Sočinenija* (Obras), Moscou 1960, 240-241.

ser Text dem Leser mitteilt. Dies bedeutet, daß der Übersetzer mit dem Leser, für den er übersetzt, rechnen muß. So wird man z. B. bei einer für Kinder bestimmten Übersetzung mehr auf eine leicht verständliche Sprache achten als bei Übertragungen für anspruchsvolle Leser, wo es mehr auf die Bewahrung aller Feinheiten des Originals ankommt. Auch der Text eines Dramas muß beim ersten Hören verständlich sein. Andererseits hat das Theater die Möglichkeit, vieles zu beleuchten, was in einem literarischen Text unverstanden bliebe. Wenn z. B. in Tolstoj's *Kreutzer-Sonate* der Advokat den Reisenden darauf aufmerksam macht, daß er nicht aus dem Zug steigen solle, da es bald zum zweiten Mal läuten werde, versteht der Leser wahrscheinlich nicht, daß auf den russischen Bahnhöfen vor Abfahrt des Zuges dreimal geläutet wird. Die gleiche Tatsache läßt sich bei einer Inszenierung von Ostrovski's *Talenten und Verehrern* ganz deutlich zeigen. Vor allem muß mit Unterschieden im Bewußtsein des zeitgenössischen und des heutigen Lesers gerechnet werden. Viele Werte des Werks würden bei wörtlicher Übertragung eine ganz andere Bedeutung erhalten, wenn es Leser mit unterschiedlicher Wissensgrundlage, unterschiedlicher Denkungsart aufnehmen. (Hierüber wird im Zusammenhang mit dem Problem der Wahrheit in der Übersetzung ausführlicher behandelt werden).

Zusammenfassend kann man von dem Vorgang, in dessen Folge eine Übersetzung entsteht, sagen, daß das Verhältnis dreier Komponenten den Kern der Problematik des Übersetzens bildet: des objektiven Inhalts des Werks und dessen zwei Konkretisationen durch den Leser des Originals und den Leser der Übersetzung. Diese drei Strukturen werden sich hauptsächlich in dem Maße unterscheiden, in dem bei ihrer Gestaltung die beiden differenzierenden Faktoren zur Geltung kommen: die Verschiedenheit beider Sprachen und die Verschiedenheit der Bewußtseinsinhalte der beiden Leserkreise. Das Bestreben, diese Unterschiede möglichst in Grenzen zu halten, ist das Hauptproblem der Übersetzerarbeit, und von dem Bemühen, das Verhältnis dieser drei Komponenten zu analysieren oder gar normativ zu definieren, rühren auch die theoretischen Hauptprobleme her.

Bei der Analyse des Übersetzungsvorgangs tritt die Rolle der einzelnen Disziplinen bei der theoretischen Erwägung über die Übersetzung in Erscheinung. Bei der Problematik des Übersetzens geht es vor allem um das Verhältnis

- a) von Originalsprache und Übersetzung – hier wertet man die Erkenntnisse der vergleichenden Sprachwissenschaft aus;
- b) von Inhalt und Form in der Vorlage (das Erkennen der ästhetischen Werte der fremden Form) und in der Übersetzung (das Suchen nach einer analogen Form in der Sprache des Übersetzers) – hier wird mit den Methoden der Literaturwissenschaft, der vergleichenden Stilistik und Poetik gearbeitet;

a interpretação do leitor da tradução. Como para o tradutor o texto do original não deve ser o ponto de partida, mas sim a comunicação que está contida nele, da mesma forma seu objetivo não deveria ser o texto, mas sim o conteúdo que este texto comunica ao leitor. Isto quer dizer que o tradutor deve levar em conta o leitor ao traduzir. Assim, por exemplo, em uma língua de fácil compreensão presta-se mais atenção em uma tradução específica para crianças do que na transmissão para leitores exigentes, onde acontece uma maior conservação de todas as sutilezas do original. O texto dramático também deve ser compreensível em sua primeira audiência. Por outro lado, o teatro cria a possibilidade de iluminar muito daquilo que permanece incompreensível em um texto literário. Por exemplo, na *Sonata a Kreutzer* de Tolstoi, quando o advogado chama a atenção do viajante para que este não desça do trem, visto que logo soará o aviso pela segunda vez, o leitor certamente não compreende que nas estações de trem russas o aviso é tocado por três vezes antes da partida do trem. O mesmo fato pode ser visto bastante claramente na encenação de *Talenten und Verehrern*⁵⁹ de Ostrovskij. Além de tudo, deve-se contar com as diferenças de consciência dos leitores de seu tempo e de hoje. Muitos valores da obra, em uma transmissão literal, conteriam um significado completamente diferente, se os leitores tivessem uma base de conhecimento diferente, um modo de pensar diferente. (Este tema será tratado detalhadamente em relação à questão da verdade na tradução).

Pelo processo que dá origem a uma tradução, pode-se dizer, resumidamente, que a relação de três componentes forma o núcleo da problemática do traduzir: o conteúdo objetivo da obra e suas duas concretizações, através do leitor do original e do leitor da tradução. Estas três estruturas podem ser diferenciadas principalmente na medida em que, em suas configurações, os dois fatores diferenciais se impõem: a diferença de ambas as línguas, a diferença do conteúdo da consciência dos círculos de leitores. A pretensão de manter esta diferença o mais possível dentro dos limites é a principal questão do trabalho tradutório e o principal problema teórico provém do esforço para analisar, ou mesmo para definir normativamente, a relação entre estes três componentes.

Na análise do processo tradutório, o papel das disciplinas isoladas torna-se evidente ao considerar-se teoricamente a tradução. Em relação à problemática da tradução, trata-se, sobretudo, da conexão

a) da língua original e tradução – aqui são utilizados os conhecimentos de linguística comparativa;

b) de conteúdo e forma no modelo (reconhecimento do valor estético da forma estrangeira) e na tradução (busca por uma forma análoga na

⁵⁹ Talentos e Admirações. N. do T.

- c) vom Wirkungswert des Originals und der Übersetzung in Anwendung der Methoden der Literaturkritik.

B Die drei Phasen der Übersetzerarbeit

Nachdem wir den Entstehungsprozeß der Übersetzung beschrieben haben, können wir versuchen, einige Forderungen zu formulieren, die an die Arbeit des Übersetzers gestellt werden. Wenn wir von der These ausgehen, daß die Vorlage das Material bildet, das er künstlerisch zu bearbeiten hat, dann können wir die Forderungen, die an die Übersetzung gestellt werden, in drei Punkten zusammenfassen:

1. Erfassen der Vorlage,
2. Interpretation der Vorlage,
3. Umsetzung der Vorlage.

1 Das Erfassen der Vorlage

Vom Künstler, der das Originalwerk geschaffen hat, verlangen wir, daß er die Wirklichkeit, die er darstellt, erfaßt hat – vom Übersetzer, daß er das Werk erfaßt, das er verdolmetscht. Ein guter Übersetzer muß vor allem ein guter Leser sein. Der Leser bekommt den Text in die Hand, und aus dem, was über den Prozeß der Aufnahme gesagt wurde, geht hervor, daß der Übersetzer in drei Stufen in den Sinn des Werks eindringt (was indessen nicht besagt, daß diese drei Etappen gesondert und bewußt verlaufen müssen.)

a) Die erste Stufe ist das wörtliche, d. h. das philologische Erfassen des Textes. Das philologische Verstehen erfordert keine besondere Begabung; es ist Sache der fachlichen Vorbereitung und handwerklichen Praxis.

Übersetzungsfehler entstehen am häufigsten aus folgenden Gründen:

A. Irrtümer durch Verwechslung gleich- oder ähnlich klingender Wörter:

1. Unrichtige Wahl zwischen verschiedenen Bedeutungen eines Wortes, z. B. *siège* = 1. Wohnsitz, 2. Belagerung

2. Verwechslung ähnlich klingender Wörter der fremden Sprache: *found* (Vergangenheit von *to find*) und *found* (gründen).

3. Bei verwandten Sprachen auch die Verwechslung von in beiden Sprachen ähnlich klingenden Wörtern: *joke* (engl. = Scherz) und *das Joch*.

B. Irrtümer durch unrichtiges Erfassen des Kontexts:

4. Falsche Einordnung eines Wortes in den Satz bzw. in einen längeren Textabschnitt.

5. Falsche Wortwahl im Hinblick auf das Lebensmilieu des Werks (sachliche Irrtümer).

língua de tradução) – aqui, trabalha-se com métodos da ciência literária, da estilística comparada e poética;

c) do valor efetivo do original e da tradução na aplicação de métodos da crítica literária.

B. *As três fases do trabalho tradutório*

Após descrevermos o processo de origem da tradução, podemos tentar formular algumas exigências que se apresentam no trabalho do tradutor. Se partirmos da tese de que o original forma o material com o qual este irá trabalhar, então podemos resumir as exigências que se apresentam na tradução em três pontos:

1. Compreensão do original;
2. Interpretação do original;
3. Conversão do original.

1. A Compreensão do Original

Do artista que criou a obra original, esperamos que ele compreenda toda a realidade a qual representa – do tradutor, que ele compreenda a obra, a qual interpreta. Um bom tradutor deve ser, sobretudo, um bom leitor. O leitor recebe o texto em suas mãos, e a partir do que é dito sobre o processo de recepção, depreende-se que o tradutor penetra em três fases no sentido da obra (o que não quer dizer que estas três fases devam ser separadas e se desenvolvam conscientemente).

a) A primeira fase é literal, isto é, a compreensão filológica do texto. O entendimento filológico não requer nenhum talento especial; é caso de preparação técnica e prática artesanal.

Os erros de tradução ocorrem principalmente nas seguintes situações:

A. Erros por engano entre palavras sonoramente iguais ou semelhantes:

1. Escolha incorreta entre significados diferentes de uma palavra, por exemplo, *siège* = 1. *Wohnsitz*, 2. *Belagerung*

2. Engano entre palavras sonoramente semelhantes da língua estrangeira: *found* (passado de *to find*) e *found* (fundar).

3. Em línguas parentes também o engano entre palavras sonoramente semelhantes em ambas as línguas: *Joke* (inglês = *Scherz*) e *das Joch*.

B. Erros por compreensão incorreta do contexto:

4. Colocação equivocada de uma palavra na frase, ou em um segmento textual mais longo.

5. Escolha de palavras equivocada em relação ao lugar da obra (erros pragmáticos).

6. Unrichtige Einordnung eines Wortes in das Anschauungssystem des Autors (Nichtbegreifen der Absichten, der Poetik u. a.).

Man muß damit rechnen, daß eine wortgetreue Übersetzung noch nicht das Verständnis eines Textes beweist: »Wenn wir gefragt werden: »Was meinen sie mit diesem oder jenem«, z. B. mit »Verstehen«, so können wir gewöhnlich antworten, indem wir ein paar andere Wörter angeben, die, wie uns die Erfahrung gelehrt hat, an seiner Stelle verwendet werden können . . . es folgt aber daraus nicht im geringsten, daß wir irgendwelche genauen Vorstellungen von der Sache haben, weil wir diese Ausdrücke liefern können. Dieses »Wörterbuch-Verständnis«, wie es genannt werden kann, ist schon seit langem als trügerischer Ersatz für authentischere Arten des Verstehens in den elementaren Stufen all jener Wissenschaften erkannt worden, in denen Definitionen erfordert werden.«⁵⁹ Jeder Übersetzer sieht sich in der Praxis oft vor Situationen gestellt, in denen er sich über den tatsächlichen Sinn eines Texts nicht im klaren ist und blind ein dem Wörterbuch entsprechendes Äquivalent setzt.

b) Beim richtigen Lesen eines Textes erfaßt der Leser auch die stilistischen Werte des sprachlichen Ausdrucks, d. h. Stimmungen, ironische oder tragische Untertöne, Appelle an den Leser oder trockenes Konstatieren usf. Der Durchschnittsleser braucht sich diese Qualitäten nicht mit dem Verstande bewußt zu machen, doch der Übersetzer sollte fähig sein, sie rational zu erkennen und zu bestimmen, mit welchen Mitteln der Autor sie erzielt. Die Übersetzung erfordert nicht nur ein gründlicheres, sondern vor allem ein bewußteres Erkennen des Werks als die bloße Lektüre.

Manchmal haben auch scheinbar zufällige Eigenheiten im Ausdruck ihre Funktion, und das höhere Ganze kann durch ihre Unterdrückung gestört werden. In der Hexenszene im IV. Akt des *Macbeth* lesen wir die Verse:

Thrice the brinded cat has mewed.

Thrice and once the hedge-pig whined.

Nur wenige Übersetzer sind sich des Sinns der Zahlen in diesem Verspaar bewußt. Deshalb ist die Wiedergabe in den Shakespeareübersetzungen aller Sprachen so schwankend. Richtig übersetzte Tieck:

Der scheckige Katz' hat dreimal miaut.

Dreimal und einmal der Igel gequickt.

Ernst Ortlepp, vielleicht durch die unrichtige Interpunktion in manchen Shakespeareausgaben irregeführt, verstand die aufgeteilte Zahl im zweiten Vers nicht und bezog offensichtlich das »dreimal« noch auf den vorhergehenden Vers:

Dreimal hört' ich die Katze schrein,

Und einmal grunzte das Stachelschwein.

Ähnlich übersetzt Maurice Maeterlinck ins Französische:

Trois fois le chat miaula.

Le hérisson piaula.

6. Colocação incorreta de uma palavra no sistema de crenças do autor (Não entendimento da intenção, da poética, entre outras coisas).

Assim, deve-se calcular que uma tradução palavra por palavra não demonstre a compreensão de um texto: “Se somos perguntados: ‘o que você quer dizer com isto ou aquilo’, com ‘compreender’, por exemplo, podemos responder em geral, apresentando algumas palavras, que, conforme a experiência nos ensinou, podem ser utilizadas em seu lugar... Isto não significa, de modo nenhum, que possuímos qualquer conceito exato da coisa apenas por podermos desenvolver esta expressão. Este “conhecimento dicionarístico”, como pode ser chamado, já é reconhecido há muito tempo como substituto fictício para tipos autênticos de saber nos estágios elementares de todas aquelas ciências das quais se exige definições”⁶⁰. Em sua prática, todo tradutor frequentemente se vê diante de situações, sobre as quais tem dúvidas sobre o significado real de um texto, lançando-se cegamente ao equivalente correspondente do dicionário.

b) Através da leitura correta de um texto, o leitor compreende também o valor estilístico da expressão idiomática; isto é, disposições, conotações irônicas ou trágicas, apelos ao leitor ou constatações lacônicas, etc. O leitor médio não necessita tomar consciência destas características, porém, o tradutor deve ser capaz de reconhecê-las racionalmente e determinar a partir de quais meios o autor chegou a elas. A tradução exige uma percepção não só mais profunda, mas também, e acima de tudo, mais consciente da obra, do que uma simples leitura.

Às vezes, particularidades aparentemente acidentais em expressões possuem a sua função, e o conjunto no todo pode ser prejudicado através de sua supressão. Na cena das bruxas no quarto ato de *Macbeth*, lemos estes versos:

Thrice the brinded cat has mewed.

Thrice and once the hedge-pig whined.

Apenas alguns tradutores tomam consciência do significado dos números nestes dois versos. Por isso, a interpretação nas traduções de Shakespeare para todas as línguas é tão duvidosa. Corretamente, traduziu Tieck:

Der scheckige Katz' hat dreimal miaut.

Dreimal und einmal der Igel gequiekt.

Ernst Ortlepp, talvez desorientado pela pontuação incorreta de muitas edições de Shakespeare, não compreendeu o número dividido no segundo verso e, evidentemente, manteve a referência ao “*dreimal*” do verso anterior:

Dreimal hört' ich die Katze schrein,

Und einmal grunzte das Stachelschwein

⁶⁰ I.A. Richards: *Practical Criticism*, London 1929, 327.

Friedrich Bodenstedt zählte die Lautäußerungen des Igels zusammen und übersetzte zwar mathematisch korrekt, aber von der Funktion dieses Motivs her unrichtig:

Dreimal hat die Katze miaut.

Viermal hat der Igel gequiekt.

Die magische Zahl drei und die ausschließliche Verwendung ungerader Zahlen wurde nämlich für übernatürliche Wesen als typisch angesehen. Die Unterdrückung symbolischer Zahlen entwertet das charakteristische Merkmal der Beschwörungsformel.

c) Über das Erfassen der stilistischen und inhaltlichen Werte der einzelnen Sprachmittel und Teilmotive hinaus führt dann der Weg zum Verständnis des künstlerischen Ganzen, d. h. zum Verstehen der im Werk ausgedrückten Realitäten, wie z. B. der Gestalten, ihrer Beziehungen zueinander, des Milieus der Handlung und des ideologischen Standpunkts des Autors. Diese Art des Textverständnisses ist die schwierigste, denn ebenso wie jeder Leser neigt auch der Übersetzer zu einem Atomisieren der Worte und Motive, und es wird ein beträchtliches Maß an Phantasie beim Leser vorausgesetzt, wenn er die künstlerische Realität des Werks voll erfassen soll. Es ist beispielsweise nicht allzu schwierig, den Stilwert einer Replik allein zu verstehen, aber es ist bereits schwer, aus allen Repliken und Handlungen sich die Vorstellung von dem Charakter einer Gestalt zu bilden. Die Vorstellungsgabe ist für den Übersetzer ebenso unentbehrlich wie für den Regisseur, und ohne sie kann er nur schwer zu einem umfassenden Verständnis eines Werks gelangen. Bei der üblichen Forderung, der Übersetzer solle sich mit den Gegebenheiten des Milieus, aus dem er übersetzt, bekannt machen, geht es eigentlich darum, daß er die im Werk enthaltenen Realitäten unmittelbar erkennt und daher deren Widerspiegelung im Werk rekonstruieren kann.

In allen Fällen von Übersetzerirrtümern wirken zwei Faktoren zusammen: das Unvermögen des Übersetzers, sich die Wirklichkeit oder das Anliegen des Autors vorzustellen, und irrige, von der Sprache des Originals ausgehende Gedankenverbindungen, seien sie nun durch zufällige Sprachähnlichkeiten oder durch eine tatsächliche Vieldeutigkeit des Textes verursacht. Der Hauptunterschied zwischen dem schöpferischen und dem mechanischen Übersetzer besteht darin, daß sich der schöpferische Übersetzer auf dem Wege vom Original zur Übersetzung die Wirklichkeit, von der er schreibt, vorstellt, daß er also über den Text hinaus zu den Gestalten, Situationen und Ideen vordringt, während der unschöpferische Übersetzer den Text nur mechanisch aufnimmt und lediglich Wörter übersetzt. Für die künstlerische Erziehung der Übersetzer würde sich hieraus die Forderung ableiten, daß die Formel des psychologischen Prozesses: *Originaltext* → *Text der Übersetzung*, in eine schwierige, aber künstlerisch allein gültige: *Originaltext* → *vorgestellte Wirklichkeit* → *Text der Über-*

De modo semelhante, Maurice Maeterlinck traduziu em francês:

Trois fois le chat miaula.

Le hérisson piaula.

Friedrich Bodenstedt somou as vocalizações do porco-espinho e, apesar de traduzir matematicamente de forma correta, a função deste motivo fica incorreta:

Dreimal hat die Katze miaut.

*Viermal hat der Igel gequiekt.*⁶¹

O número mágico ‘três’ e o emprego exclusivo de números ímpares são considerados como típicos de seres sobrenaturais. A supressão dos números simbólicos anula a marca característica do encantamento.

c) Além da compreensão dos valores relativos ao estilo e ao conteúdo dos recursos de linguagem singulares e dos temas parciais, este caminho leva ao entendimento do conjunto artístico, isto é, à compreensão das realidades expressas na obra, como, por exemplo, dos personagens, das suas relações entre si, do lugar da ação e do ponto de vista ideológico do autor. Este modo de compreensão textual é o mais difícil, pois, bem como qualquer leitor, o tradutor é inclinado a uma atomização das palavras e temas, e se pressupõe um considerável grau de fantasia por parte do leitor, quando este procura compreender totalmente a realidade artística da obra. Por exemplo, não é muito difícil compreender o valor estilístico de uma imitação isoladamente, porém, já é bem mais complicado constituir a representação do caráter de um personagem a partir de todas as imitações e ações. A imaginação é, para o tradutor, tão indispensável quanto para o diretor e sem ela aquele dificilmente consegue chegar a uma compreensão total de uma obra. Em relação às exigências usuais, o tradutor deve se tornar familiar às realidades do lugar, de onde traduz; trata-se, na verdade, de reconhecer inteiramente as realidades contidas na obra e, por conseguinte, conseguir reconstruir seu reflexo na obra.

Em todos os casos de equívocos nas traduções, dois fatores interagem: a incapacidade do tradutor de apresentar a realidade ou o desejo do autor; e as associações de ideias equivocadas partindo da língua do original, causadas por semelhanças linguísticas acidentais ou por uma ambiguidade efetiva do texto. A principal diferença entre o tradutor criativo e o mecânico consiste no fato que o tradutor criativo, em seu caminho do original à tradução, apresenta a realidade sobre a qual escreve, indo além do texto, até os personagens, situações e ideias; enquanto o tradutor não criativo concebe o texto apenas mecanicamente, simplesmente traduzindo palavras. Para a

⁶¹ O gato malhado três vezes miou./ Três e mais uma o ouriço chiou.

Três vezes ouvi eu o gato gritar./ E uma vez grunhiu o porco-espinho.

Três vezes o gato miou./ Quatro vezes o ouriço chiou. N. do T.

setzung, abgeändert werden muß. Der Übersetzer neigt natürlicherweise zum erstgenannten Schema, da es das bequemere ist. Die Rekonstruktion der Wirklichkeit hingegen erfordert Vorstellungskraft und eine durchdachte Interpretation des Textes.

Es ist eine der ersten Voraussetzungen der Ästhetik des Übersetzens, daß der Übersetzer die Methodik der Rekonstruktion der Wirklichkeit durcharbeitet. Dabei geht es freilich darum, daß der Übersetzer nicht nur eine ganz konkrete Vorstellung von den Gestalten, den Ursachen der zwischen ihnen bestehenden Konflikte, dem Milieu, in dem sich die Handlung vollzieht usw. gewinnt, sondern auch von der Anordnung der Information über diese Fakten im Werk, also davon, wie der wahre Charakter, die wahre Motivierung der Handlung usw. dem Leser allmählich enthüllt oder vorübergehend verheimlicht werden. Andernfalls kann es nämlich oft geschehen, daß der Übersetzer sich durch seine Kenntnisse des Milieus verleiten läßt, in das Werk Fakten hineinzuinterpretieren, die darin nicht ausgesprochen werden. Weil er den ganzen Handlungsablauf und die Lösung der Konflikte kennt, hat er manchmal eine klare Vorstellung von dem Helden des Werks, doch vergißt er, daß der Autor ihn erst allmählich vor dem Leser beleuchtet, daß er für eine bestimmte Zeit seine Beziehungen zu ihm oder die Beziehungen der verschiedenen Gestalten untereinander absichtlich geheimhält, daß somit der Gesamtplan des Autors nicht bewußt gemacht wird. Der Übersetzer jedoch verrät häufig mit Hilfe von stilistischen Mitteln diese Beziehungen früher, als es ratsam ist. Solch ein übersetzerisches »Vorausblicken« ist das Ergebnis eines einseitig sachlichen Erfassens der Gestalt.

Bewußt wahrte Friedhelm Kemp bei seiner Übersetzung des Gedichts »Hier régnait désert« von Yves Bonnefoy die Ausdrucksfunktion der offenen Form:

Bien des astres ont franchi
La terre toujours niable,
Mais toi tu as gardé pure
Une antique liberté.

Es-tu végétale, tu
As des arbres la patience
D'être ici liée, mais libre
Parmi les vents les plus hauts.

Et comme naïtre impatient
Bouleverse le sol,
Toi de tes yeux tu dénies
Le poids des glaises d'étoiles.

Hierzu ergänzt der Übersetzer: »Die Angeredete übrigens, die pflanzen-

Manches Gestirn überstieg
Die immer verneinbare Erde,
Du aber hast dir rein bewahrt
Eine unvordenkliche Freiheit,

Du Pflanzenhafte, denn du hast
Wie Bäume die Geduld, hier
Gebunden zu sein und frei doch
Zwischen den höchsten Winden.

Und wie Geburt unduldsam
Den Boden sprengt, so
Verneinst mit deinen Augen du
Die Last der Sternen-Schollen.

formação artística dos tradutores, haveria a exigência de que a fórmula do processo psicológico: *Texto original – Texto da tradução*, fosse alterada para uma mais complexa, porém artisticamente mais válida: *Texto original – Realidade representada – Texto da Tradução*. Naturalmente, o tradutor tende ao primeiro esquema, visto ser este mais fácil. A reconstrução da realidade, pelo contrário, requer criatividade e uma interpretação ponderada do texto.

É uma das primeiras condições da estética da tradução, que o tradutor estude a fundo a metologia de reconstrução da realidade. Certamente trata-se do tradutor obter não somente uma representação perfeitamente concreta dos personagens, dos motivos de conflitos existente entre estes, do lugar onde a ação tem lugar, mas também da ordem de informações sobre os fatos da obra, ou seja, como o verdadeiro caráter, a verdadeira motivação da ação, etc., são gradativamente revelados ou temporariamente ocultados ao leitor. Por outro lado, muitas vezes pode acontecer de o tradutor deixar-se conduzir por seu conhecimento do lugar, lendo fatos na obra que não são ditos. Por conhecer todo o curso da ação e a solução dos conflitos, às vezes, ele possui uma representação clara do herói da obra, esquecendo, que o autor o ilumina gradativamente ao leitor, que aquele, por um determinado tempo, mantém intencionalmente em segredo suas relações com este ou as relações dos diferentes personagens entre si, fazendo com que o plano geral do autor não se torne aparente. Entretanto, o tradutor frequentemente trai estas relações com o auxílio de meios estilísticos, mais cedo do que o aconselhável. Tal antecipação tradutória é o resultado de uma compreensão unilateral objetiva do personagem.

Deliberadamente, Friedhelm Kemp preservou em sua tradução do poema “*Hier régnañt désert*” de Yves Bonnefoy a função expressiva da forma aberta:

*Bien des astres ont franchi
La terre toujours niable,
Mais toi tu as gardé purê
Une antique liberté.
Es-tu végétale, tu*

*As des arbres la patience
D’être ici liée, mais libre
Parmi lès vents lès plus hauts.*

*Et comme naître impatient
Bouleverse le sol,
Toi de tes yeux tu denies*

*Manches Gestirn überstieg
Die immer verneinbare Erde,
Du aber hast dir rein bewahrt
Eine unvordenkliche Freiheit,
Du Pflanzenhafte, denn Du hast*

*Wie Bäume die Geduld, hier
Gebunden zu sein und frei doch
Zwischen den höchsten Winden.*

*Und wie Geburt unduldsam
Den Boden sprengt, so
Verneinst mit deinen Augen du*

haft Geduldige, kehrt in vielen Gedichten des gleichen Zyklus wieder; sie hat keinen eigentlichen Namen; sie ist eine Gestalt, eine Kraft, ist Geliebte, Muse, weibliches Inbild, Element und Stimme, die eigene Seele vielleicht, ist, wenn man sie denn unbedingt allegorisch verstehen will, letzten Endes die Dichtung selber, hier gebunden und frei doch zwischen den höchsten Winden ... Vor allem aber galt es, im Nachgang dem je einzelnen Schritt niemals voraussein zu wollen, im Vertrauen, daß zu den genau gesetzten Einzelheiten auch im Deutschen der Hintergrund eines Sinnes sich einstellen werde ... wenn ich nur bestrebt war, alle Lücken offenzuhalten, und es vermied, in der Wortwahl jeder Verlockung zur Erläuterung oder Erklärung nachzugeben.⁵⁰ Erst wenn der Übersetzer die Wirklichkeit in jener Form erfaßt, in der sie im Werk ausgeführt ist, kann er eine künstlerisch wahre Übersetzung schaffen.

Konkrete pädagogische Mittel, die zu diesem Erfassen der Wirklichkeit einführen könnten, müssen erst erarbeitet werden. Eines von ihnen wird sicher die Übung in der dramaturgischen Interpretation von Schauspielen bilden, das intensive Durchdenken literarischer Werke. Ein Bestandteil dieser Ausbildung würde in eingehenden Analysen der inneren und äußeren Charakteristiken der Helden bestehen, in Beschreibungen des Orts der Handlung und der Situationen, in feinsinnigen Analysen der Beziehungen zwischen den Gestalten, zwischen Handlung und Szenerie, Autor und Werk, Werk und Zeit, in einer Analyse der Widerspiegelung eines fremden Milieus im Werk, in einer Analyse der Idee des Werks usf. Zur Aufdeckung verborgener Textbedeutungen und zur Entwicklung der Phantasie des Übersetzers wird es wohl möglich sein, ähnliche Methoden zu finden, wie Stanislavskij sie zur Heranbildung von Schauspielern angewendet hat.

Wie schon die Versuche von I. A. Richards aus dem Jahre 1929 zeigten, versteht ein großer Teil der Leser von Literatur, besonders von Poesie, eigentlich nicht, was er liest: »... wir können die weitverbreitete Unfähigkeit, eine Wortbedeutung zu übersetzen, aufzeigen, den Mangel, der vielleicht in meiner Auswahl am augenfälligsten wurde ... Gegenwärtig endet, abgesehen von nicht sehr zufriedenstellenden Übersetzungsmethoden aus anderen Sprachen und einigen noch weniger zufriedenstellenden Versuchen mit kurzen Zusammenfassungen und Paraphrasen, diese Unterweisung in einem zu frühen Stadium. Bis jetzt ist noch kein Versuch gemacht worden, eine begründete allgemeine Interpretationstechnik darzulegen ... Welchen Wert hat die Dichtung für Leser, die nicht herausfinden können, was sie bedeutet?«⁵¹ Obwohl die Praxis des *close reading* an amerikanischen und später auch an europäischen Universitäten in dieser Hinsicht bedeutende Fortschritte gemacht hat, zeigt sich gerade am Beispiel der Übersetzungen noch das denkerische Unvermögen und die Ungeschultheit auch unter vielen professionellen Lesern von Poesie.

A isto, completa o tradutor: “Aquela tratada, aliás, por *pflanzenhaft Geduldige*, reaparece em muitos poemas de um mesmo ciclo; ela não tem de fato um nome; ela é uma personagem, uma força, é amada, musa, ideal feminino, elemento e voz, a própria alma, talvez, querendo entende-la incondicionalmente como alegórica, é, em última análise, a própria poesia, aqui comprometida e livre por entre os mais altos ventos... Mas tratava-se, sobretudo, de nunca desejar estar um passo à frente, confiando que a essência do significado se faria sentir também em alemão em seus mais exatos pormenores..., se eu me esforçasse somente para manter todas as lacunas abertas, evitando ceder a toda tentativa de esclarecimento e explicação na escolha de palavras”⁶³. Apenas quando o tradutor compreende a realidade em cada forma, que é produzida na obra, ele consegue criar uma tradução artisticamente verdadeira.

Meios pedagógicos concretos que pudessem levar a esta compreensão da realidade, só conseguem ser alcançados através do trabalho. Constituirá, certamente, um deles, o exercício de interpretação dramática de peças de teatro, a meditação intensiva sobre obra literária. Um componente desta formação consistiria na análise detalhada das características internas e externas do herói, em descrições do local da ação e das situações, em análises precisas das relações entre personagens, entre a ação e o cenário, autor e obra, obra e tempo, em uma análise do reflexo de um lugar estranho na obra, em uma análise da ideia da obra, etc. A fim de desvendar significado textual oculto e desenvolver a fantasia do tradutor seria possível buscar métodos semelhantes aos que Stanislavskij utilizara na preparação do ator.

Conforme as pesquisas de I.A. Richards de 1929 mostraram, uma grande parte dos leitores de literatura, principalmente poesia, não entende o que lê: “... nós conseguimos provar a incapacidade muito frequente de traduzir o significado de uma palavra, talvez a insuficiência mais evidente em minha seleção... Com exceção de métodos de tradução de outras línguas não muito satisfatórios e algumas pesquisas menos satisfatórias ainda, com pequenos resumos e paráfrases, esta atual instrução conclui-se em um estágio muito prematuro. Até agora não havia sido feita nenhuma pesquisa que mostrasse uma técnica racional de interpretação universal... Que valor a poesia tem para leitores que não conseguem descobrir o que esta

⁶² Muitos Astros cruzam/A sempre negada terra/Tu, porém, te mantiveste pura/Uma imemorial liberdade/ Tu, uma planta, pois tens./ Como árvores a paciência, de aqui/ Estar ligada, mas ser livre/Entre os mais altos ventos./ E como nasce impaciente,/ Do solo irrompe, então/Negas, com os olhos./ O peso da gleba-estrela. N. do T.

⁶³ F. Kemp: Vom Übersetzen französischer Dichtung, in: Die Kunst der Übersetzung, Munique 1962, 105-106.

2) Die Interpretation der Vorlage

Das wirklichkeitsbezogene Erfassen ist auch deshalb eine Voraussetzung für die künstlerische Beherrschung der Übersetzung, weil wegen der Inkongruenz des Sprachmaterials eine vollkommene Bedeutungsübereinstimmung im Ausdruck der Übersetzung und der Vorlage nicht möglich ist und daher eine nur sprachlich richtige Übersetzung nicht ausreicht. Es ist vielmehr eine Interpretation erforderlich. Oft tritt der Fall ein, daß die Muttersprache keinen in der Bedeutung so weiten und vielsagenden Ausdruck kennt, wie ihn die Vorlage benutzt. Dann muß der Übersetzer die Bedeutung spezifizieren und sich für eine der engeren Bedeutungen entscheiden. Hierzu muß er jedoch die Wirklichkeit kennen, die sich hinter dem Text verbirgt.

In Galsworthys *Forsyte Saga* ist eine der Gestalten gleich im ersten Kapitel als »the grave and foppishly determined Eustace« charakterisiert. Das englische Wort *foppish* hat mindestens zwei Grundbedeutungen, die Webster's Dictionary als *foolish, stupid* und *foplike . . . in dress or manners* kennzeichnet. Da die Mehrzahl der Sprachen eines ähnlich doppeldeutigen Ausdrucks wie das englische *foppish* nicht fähig ist, muß der Übersetzer hier die Bedeutung einengen und damit interpretieren. Dies ist jedoch nur möglich, wenn er aus dem ganzen Roman eine klare Vorstellung von der Wirklichkeit gewonnen hat, in diesem Falle von dem Charakter des Eustace. Auf ähnliche Weise erfahren wir schon im ersten Satz von Goethes *Wahlverwandtschaften* über Eduard, daß er »im besten Mannesalter« stehe, und der englische Übersetzer hat die Wahl zwischen *in his prime* und *in early middle age*. In jedem Text gibt es eine ganze Reihe von ähnlichen Situationen, in denen sich der Übersetzer zwischen mehreren möglichen Interpretationen entscheiden muß. Hierzu ein kleiner Ausschnitt aus Claudels Buch über Aristide Maillol:

»Bourgade terrienne et maritime, Bayeuls sent la basse-cour et la marée . . . A mi-hauteur du quartier de l'ouest, parmi la bousculade des cubes de maçonnerie crépis de blanc ou l'ocre, sur leurs toits de tuiles, une maison plus importante et mieux construite que les autres se détache, car elle est la seule qui soit rose, de ce joli rose cendré de soleil particulier au Midi.«

Wie soll *bourgade terrienne et maritime* gedeutet werden – als *Hafen- und zugleich binnenländisches Städtchen* oder als *am Meer gelegener und innerer Teil der Stadt*? Und wie soll man *de ce joli rose cendré de soleil* verstehen – geht es hier wirklich um eine angesengte, von der Sonne gebleichte rosa Farbe oder um eine optische Täuschung, d. h. um ein Rosa, das im blendenden Licht der südlichen Sonne für das ermüdete Auge an Intensität verliert?

Vom Originalautor verlangen wir die richtige Interpretation der Wirk-

significa?”⁶⁴ Embora a prática de *close reading* em universidades americanas e, mais tardiamente também nas europeias, tenham feito progressos significativos a este respeito, ainda se vê, partindo do exemplo das traduções, incapacidade intelectual e inexperiência entre muitos leitores profissionais de poesia.

2. A Interpretação do original

A compreensão baseada na realidade também é um pré-requisito para o domínio artístico da tradução, pois, por conta da incongruência do material linguístico, uma perfeita harmonia de significados nas expressões da tradução e do original não é possível, de forma que uma tradução apenas linguística não é suficiente. É muito mais exigida uma interpretação. Frequentemente ocorre o fato de a língua materna não possuir expressões com sentidos tão amplos e diversos, quanto às utilizadas no original. Nesta situação, o tradutor precisa especificar o sentido e decidir-se por um dos sentidos mais estritos. Por isso, ele deve conhecer a realidade que se esconde por trás do texto.

Na *Forsythe saga* de Galsworthy, um dos personagens é caracterizado logo no primeiro capítulo como “*the grave and foppishly determined Eustace*”. A palavra inglesa *foppish*, possui ao menos dois sentidos básicos estabelecidos pelo dicionário Webster: *foolish*, *stupid* e *foplike... in dress or manners*. Visto que a maioria das línguas não possui uma expressão ambígua semelhante ao *foppish* do inglês, o tradutor precisa estreitar o significado, interpretando-o. Isto só é possível, contudo, se, através do romance no todo, ele adquirir uma ideia clara da realidade, neste caso, do caráter de Eustace. De modo semelhante, logo na primeira frase sobre Eduard no *Wahlverwandtschaften*⁶⁵ de Goethe, ficamos sabendo que este está “*im besten Mannesalter*”⁶⁶, e o tradutor inglês tem de decidir entre *in his prime* e *in early middle age*. Em todos os textos há uma gama enorme de situações semelhantes, sobre as quais o tradutor precisa decidir-se entre diversas interpretações possíveis. Sobre isso, um pequeno parágrafo do livro de Claude sobre Aristide Millol:

“*Bourgade terriennne et maritime, Bayeuls sent la basse-cour et la mare... A mi-hauteur du quartier de l'ouest, parmi la bousculade des cubes de maçonnerie crépis de Blanc ou l'ocre, sur leurs toits de tuiles, une maison plus importante et mieux construite que les autres se détache, car elle est la seule qui soit rose, de ce joli rose cendré de soleil particulier au Midi.*”

Como deve ser interpretado *bourgade terriennne et maritime* – como

⁶⁴ I.A. Richards: op.cit., 312-313.

⁶⁵ Afinidades Eletivas. N. do T.

⁶⁶ Na flor da idade. N. do T.

lichkeit, vom Übersetzer die richtige Interpretation der Vorlage. Im Zusammenhang damit sind drei Momente zu beachten:

- a) das Suchen nach dem objektiven Sinn des Werks,
- b) der Interpretationsstandpunkt des Übersetzers,
- c) die Interpretation der objektiven Werte des Werks von diesem Standpunkt aus – die Konzeption des Übersetzers und die Möglichkeit einer Umwertung.

a) Aus dem, was über das Entstehen der Übersetzung gesagt wurde, geht hervor, daß jede Übersetzung eine mehr oder minder klare Interpretation darstellt. Soll die Interpretation richtig sein, so muß sie von den Wesenszügen des Werks ihren Ausgang nehmen und müssen die *objektiven Werte* des Werks ihr Ziel sein. Das Verhältnis des Künstlers zur Wirklichkeit charakterisiert L. I. Timofejev so: »Die charakteristische Eigenschaft der Vorstellungskraft eines wahren Künstlers ist jedoch – neben ihrer Intensität und Stärke – ihre Uneigennützigkeit, genauer gesagt, ihre Objektivität, d. h. die Tatsache, daß der Künstler keineswegs von sich selbst träumt, sondern von der konkreten Welt, die ihn umgibt, daß er gleichsam eine »Seelenwanderung durchmacht« und seinem Ich und seinen persönlichen Interessen entsagt»⁹². Das gleiche gilt auch für den Übersetzer. Seine Auffassung vom Werk wird nur dann realistisch sein, wenn er nicht schon als Leser einer billigen Sentimentalität und Ichbezogenheit verfällt. Jeder Leser macht häufig die Erfahrung, daß ihn die Gestalt eines Werks an jemanden erinnert, den er kennt, daß ihn Szenarien und Situationen an manche Ereignisse aus seinem eigenen Leben erinnern. Das Werk gerät für uns damit in eine Beziehung zu Wirklichkeiten, zu denen es objektiv überhaupt keine Verbindung hat. Der Leser projiziert seine persönliche Problematik in das Werk hinein. Diese Ichbezogenheit, dieser Subjektivismus des Lesers, ist eine der größten Klippen der Übersetzerarbeit, weil sie zu Lokalisierungen führen, die mit dem objektiven Sinn des Werks in Konflikt geraten. Es muß sich dabei nicht immer nur um die Einfügung von heimischen Realien oder von Anspielungen in den Text handeln. Eine weit unauffälligere, dabei aber wesentlichere Art der Verzerrung ist die stilistische *Umwertung*, das Einfügen ästhetischer Qualitäten in das Werk, für die zwar der Übersetzer eine Vorliebe hat, die jedoch im Original nicht enthalten sind. Das Ziel des Übersetzers sollte es sein, subjektive Eingriffe so weit wie möglich zu unterdrücken, damit er so der objektiven Gültigkeit des übersetzten Werks möglichst nahekommen kann.

Als Beispiel eines solchen Übersetzer-Subjektivismus kann Zschokkes Übersetzung von Molières *Précieuses ridicules* angeführt werden, wo die Gestalten die persönlichen literarischen Sympathien und Antipathien des Übersetzers ausdrücken: Ursel ruft aus »Ah, den Oktavianus von Tieck – göttlich!«, Grethe fragt »Kennen Sie auch Wieland und Voss?« und Johann

cidadezinha portuária e terrestre ou como *situado junto ao mar e na parte mais interna da cidade*? E como devemos entender de *ce joli rose cendré de soleil* – trata-se aqui realmente de uma cor rosa abrasada desvanecido pelo sol ou uma ilusão de ótica, isto é, de uma rosa que, para olhos cansados, perde a intensidade na luz brilhante do sol austral?

Do autor original exigimos a interpretação correta da realidade, do tradutor, a interpretação correta do original. Em resumo, devemos observar três momentos:

- a) A busca pelo sentido objetivo da obra,
- b) O ponto de vista interpretativo do tradutor,
- c) A interpretação do valor objetivo da obra deste ponto de vista – a concepção do tradutor e a possibilidade de uma reavaliação.

a) Daquilo que foi dito sobre a origem da tradução, entende-se que toda tradução apresenta uma interpretação mais ou menos clara. Para que a interpretação seja a correta, então ela precisa ser proveniente das características da obra e *os valores objetivos* da obra devem ser seu objetivo. L. I. Timofeev caracterizou a relação do artista com a realidade assim: “a propriedade peculiar da imaginação de um verdadeiro artista é – ao lado de sua intensidade e força – seu altruísmo, mais especificamente, sua objetividade, isto é, o fato de o artista nunca sonhar consigo, mas sim com o mundo concreto ao seu redor, de sofrer uma ‘Transmigração das almas’, por assim dizer, e renunciar seu Eu e seus interesses pessoais”⁶⁷. Isto também vale para o tradutor. Sua opinião sobre a obra somente será realista, se ele, mesmo como leitor, não se perder em sentimentalidade barato e egocentrismo. Todo leitor frequentemente tem a impressão que o personagem de uma obra o faz lembrar-se de alguém que conhece; que cenários e situações o lembram de muitos eventos de sua própria vida. A obra nos faz estabelecer relações com realidades, as quais objetivamente não têm nenhuma ligação. O leitor projeta sua problemática pessoal na obra. Este egocentrismo, este subjetivismo do leitor é um dos maiores obstáculos do trabalho do tradutor, pois estes levam a localizações que entram em conflito com o sentido objetivo da obra. Nem sempre se consegue lidar com a inserção da realidade local ou de alusões no texto. Uma outra forma de distorção mais discreta, porém mais essencial, é a transvaloração estilística, a inserção de qualidades estéticas na obra, pelas quais o tradutor tenha predileção, mas que, entretanto, não estão no original. O objetivo do tradutor deveria ser o de reprimir intervenções subjetivas tanto quanto possível, a fim de que consiga aproximar-se da validade objetiva da obra traduzida.

Como exemplo de tal subjetivismo do tradutor, podemos mencionar a tradução que Zschokke fez do *Précieuses ridicules* de Molière, onde os

⁶⁷ L.I. Timofeev: Teorija literatury, Moscou 1948, 33.

antwortet »Wieland ist kein Dichter, und Voss ein längst vergessener alter Schmauch«.

Das angestrengte Suchen nach dem objektiven Kern und das Bemühen, ihm Ausdruck zu verleihen, kann man an der Übersetzertätigkeit jedes bedeutenderen Klassikers verfolgen. Die antiästhetische Zivilisationspoesie Walt Whitmans z. B. fand erstmalig um das Jahr 1900 in die meisten europäischen Literaturen Eingang, in der Zeit der manierten, parnassistischen und ästhetisierenden Poesie, und in dieser Zeit wurde so manche übersetzerische Lösung geschaffen, die sich bis heute behauptet hat, vor allem der Titel des Whitman'schen Zyklus selbst. Whitmans Werk wurde in Deutschland unter dem ästhetisierenden Titel *Grashalme* heimisch, obwohl *leaves of grass* *Grasblätter* bedeutet. Whitman selbst sprach sich gegen die englische Version *Blades of Grass* aus, eine Verbindung, die im Zusammenhang mit Gras im Englischen am häufigsten gebraucht wird, ebenso gegen das poetischere *Spears of Grass*. Er wählte bewußt den weniger gebräuchlichen und weniger ansprechenden Titel *Leaves of Grass*, der vor allem den flachen, vom Stiel abstehenden Teil des Grases bezeichnet. Dem entspricht die weniger gebräuchliche und weniger ansprechende Benennung *Grasblätter*. Diese Bezeichnung war ein Bestandteil der antiästhetischen Orientierung der Poesie Whitmans, und es ist daher ein Verstoß gegen die Grundlagen seiner künstlerischen Absichten, wenn man den Titel in der ästhetisierenden Form übersetzt. (Ähnlich verhält es sich auch in einigen anderen Sprachen, z. B. im Tschechischen, wo der herkömmliche Begriff *Stébla trávy* (*Grashalme*) anstelle des richtigen *Listy trávy* (*Grasblätter*) gesetzt wird).

Im 6. Teil des *Gesangs von mir selbst* gibt Whitman eine Auslegung seines Symbols, und auch hier ist bei Lösung der Schlüsselpartien zu erkennen, wie die Übersetzer in dieser Dichtung ursprünglich Werte suchten, die programmatisch in ihr gar nicht enthalten sind:

A child said *What is the grass?* fetching it to me with full hands,
How could I answer the child? I do not know what is any more than he.
I guess it must be the flag of my disposition, out of hopeful green stuff
woven.

Or I guess it is the handkerchief of the Lord,
A scented gift and remembrancer designedly dropt,
Bearing the owner's name someway in the corners, that we may see and
remark, and say *Whose?*

Or I guess the grass is itself a child, the produced babe of the vegetation.
Or I guess it is a uniform hieroglyphic,
And it means, Sprouting alike in broad zones and narrow zones,
Growing among black folks as among white,
Canuck, Tuckahoe, Congressman, Cuff, I give them the same, I receive
them the same.

personagens expressam as simpatias e antipatias literárias do tradutor: Ursel diz: “*Ah, den Oktavianus von Tieck, göttlich!*”, Grethe pergunta: “*Kennen Sie auch Wieland und Voss?*” e Johann responde: “*Wieland ist kein Dichter, und Voss ein längst vergessene alter Schmauch*”⁶⁸.

Pode-se observar na atividade do tradutor de todo clássico mais significativo a busca minuciosa pelo núcleo objetivo e a dificuldade em dar-lhe expressão. A poesia antiestética civilizatória de Walt Whitman, por exemplo, achou espaço pela primeira vez por volta de 1900 na literatura europeia mais importante, no período da poesia maneirista, parnasiana e estetizante e neste período foram criadas algumas soluções tradutórias que se impõem até hoje, começando com o próprio título do ciclo whitmaniano. A obra de Whitman foi versada na Alemanha sob o título estetizante de *Grashalme*, embora *Leaves of Grass* signifique *Grasblätter*. O próprio Whitman pronunciou-se contra a versão inglesa *Blades of Grass*, uma locução que é usualmente utilizada em inglês associada à grama, em oposição ao mais poético “*Spears of Grass*”. Ele escolheu intencionalmente o título menos utilizado e menos atrativo *Leaves of Grass* que aponta imediatamente para a parte plana separada pelo talo da grama. Isto corresponde ao termo menos utilizado e menos atrativo *Grasblätter*. Esta designação foi parte integrante da orientação antiestética da poesia de Whitman, e é uma violação contra a base de seu propósito artístico quando se traduz o título de forma estetizante. (Outras línguas comportaram-se de forma semelhante, por exemplo, em tcheco, onde o conceito convencional *Stébľa trávy* (Hastes de Grama) foi posto no lugar do correto *Listy Trávy* (Folhas de Grama)).

Na sexta estrofe de *Gesangs von mir selbst*, Whitman dá uma interpretação de seus símbolos, e aqui se pode observar, pela solução das peças chave, como os tradutores buscaram nesta poesia espontaneamente valores que de fato não estavam contidos nela:

A child say what is the Grass? Fetching it to me with full hands,

How could I answer the child? I do not know what is any more than he.

I guess it must be the flag of my disposition, out of hopeful green stuff woven.

Or I guess it is the handkerchief of the Lord,

A scented gift and remembrance designedly dropt,

Bearing the owner's name someway in the corners, that we may see and remark, and say Whose?

Or I guess the grass is itself a child, the produced babe of the vegetation.

Or I guess it is a uniform hieroglyphic,

And it means, Sprouting alike in broad zones and narrows zones,

⁶⁸ Ah, o Oktavianus de Tieck, Deus meu!

Você também conhece Wieland e Voss?

Wieland não é poeta, e Voss uma velharia já há muito esquecida. N. do T.

Das Gras ist das Symbol für den Optimismus des Dichters (*flag of my disposition . . . hopeful green stuff*), der bildliche Ausdruck des Geheimnisses der Natur (*handkerchief of the Lord*), der Jugend und der Geburt (*babe of the vegetation*) und des demokratischen Prinzips der Gleichheit aller Menschen (*a uniform hieroglyphic . . . I give them the same, I receive them the same*) und Träger der Vorstellung von der Regeneration (in weiteren, hier nicht zitierten Passagen).

Schlafs Übersetzung aus dem Jahre 1907 verrät durch eine Reihe von kleinen lexikalischen Verschiebungen, daß der Übersetzer im ganzen keine klare Vorstellung von der Symbolbedeutung des Bildes vom Gras hatte: X

Ein Kind sagte: Was ist das Gras? und brachte es mir mit vollen Händen;
Wie konnte ich dem Kinde Antwort geben? Ich weiß es ebensowenig.
Ich meine, es müßte die Fahne meines *Herzens* sein, ganz aus einem
hoffnungsgrünen Stoff gewoben.

Oder ich meine, es ist des lieben Gottes Taschentuch,
Eine duftige Gabe und ein Andenken, das mit Absicht fallen gelassen
wurde,

Und das in irgendeinem Zipfel den Namen seines Eigners trägt, damit
wir sehen, bemerken und sagen können: Wessen?

Oder ich meine, das Gras ist selbst ein Kind, ein von der Vegetation
erzeugtes Kindlein.

Oder ich meine, es ist ein gleichförmiger Hieroglyph,

Und er bedeutet: ich spritze so in weiten wie in engen Zonen;

Wachse bei schwarzen Völkern wie bei weißen, Kanuk, Tuckahoe,
Kongreßmitglied, Boxer: alles beschenke ich, alle empfangen mich aufs
gleiche.

In die Reihe kleiner Ungenauigkeiten (*disposition* – Herz usw.) schlichen sich in die deutsche Whitman-Übersetzung traditionell-emotionale Motive ein. Ausgesprochen erotisch interpretierte das Gras-Symbol noch 1924 ein spanischer Übersetzer:

¿Qué es esto?, me dijo un niño mostrandome un puñado de hierba.

¿Qué podía yo responderle?

yo no sé lo que es tampoco.

Tal vez es la bandera de mi *amor*, tejida con la sustancia
verde de la esperanza.

Tal vez es el pañuelo de Dios,
un regalo perfumado que alguien ha dejado caer
con alguna intención amorosa . . .

Dies steht in einem grundsätzlichen Gegensatz zur Poesie Walt Whitmans, in der bekanntlich das Fehlen erotischer Motive auffällt. Stattdessen herrscht bei ihm das Motiv der männlichen Solidarität vor.

*Growing among black folks as among white,
Canuck, Tuckahoe, Congressman, Cuff, I give them the same, I receive them
the same.*

A grama é o símbolo para o otimismo do poeta (*the flag of my disposition, ... hopeful green stuff*), a expressão plástica do mistério da natureza (*handkerchief of the Lord*), da juventude e do nascimento (*babe of the vegetation*) e dos princípios democráticos da igualdade de todas as pessoas (*a uniform hieroglyphic... I give them the same, I receive them the same*) e portadora da ideia de regeneração (nas outras passagens não citadas aqui)

Uma tradução sonâmbula do ano de 1907 revela por meio de uma série de pequenas modificações lexicais, que no todo o tradutor não tinha uma representação clara do significado simbólico da imagem da grama:

*Ein Kind sagte: Was ist das Gras? Und brachte es mir mit vollen Händen;
Wie Konnte ichdem Kinde Antwort geben? Ich weiß ebensowenig.
Ich meine, es müßte die Fahne meines Herzens sein, gans aus einem
Hoffnungsgrünen Stoff gewoben.*

*Oder ich meine, es ist des lieben Gottes Taschentuch,
Eine duftige Gabe und ein Andenken, das mit Absicht fallen gelassen wurde,
Und das in irgendeinem Zipfel den Namen seines Eigners trägt, damit wir
sehen,*

bemerken und sagen können: Wessen?

*Oder ich meine, es ist gleichförmiger Hieroglyph,
Und er bedeutet: Ich sprieße so in weiten wie in engen Zonen;
Wachse bei schwarzen Völkern wie bei weißen, Kanuk, Tuckahoe, Kongreßmitglied, Boxer: alles beschenke ich, alle empfange ich aufs gleiche.⁶⁹*

Na série de pequenas imprecisões (*disposition* – *Herzens*, etc.), foram introduzidos, furtivamente, na tradução alemã de Whitman, motivos emotivos tradicionais. Um tradutor espanhol, em 1924, interpretou o símbolo da grama de uma forma declaradamente erótica:

¿Qué es esto?, me dijo um niño mostrandome um puñado de hierba.

¿Qué podía yo responderle?

Yo no sé lo que es tampoco.

*Tal vez es la bandera de mi amor, tejida con la sustancia
verde de la esperanza.*

Tal vez es el pañuelo de Dios,

Un regalo perfumado que alguien há dejado caer

⁶⁹ Uma criança diz: o que é a grama?Trazendo-me com mãos cheias;/Como poderia eu dar à criança resposta? sei eu tampouco./Eu penso, deveria ser a bandeira de meu coração, tecida de um material verde-esperança/Ou penso, é o lenço do querido Senhor./Um dom perfumado e uma memória, que deixou-se cair de propósito /E que em algum canto traz o nome de seu dono, para que possamos ver, notar e dizer: de quem?/Ou penso, é um hieróglifo uniforme E ele significa: eu broto tanto em zonas largas quanto estreitas;/Crescendo junto a negros como a brancos, Kanuk, Tuckahoe, Deputado, boxeador: A todos eu agracio, todos eu acolho do mesmo modo. N. do T.

Beinahe richtig übersetzt diese Schlüsselpartie bei Whitman erst 1922 Hans Reisiger ins Deutsche (wenn er auch durch irgendein Versehen die Reihenfolge der Motive durcheinanderwarf):

Ein Kind sagte: »Was ist das Gras?« und pflückte es mir mit vollen Händen.

Wie konnt ich dem Kinde antworten? Ich weiß nicht besser, als das Kind, was es ist.

Ich glaube, es muß die Flagge meines Wesens sein, gewoben aus hoffnungsgrünem Stoff.

Oder vielleicht ist das Gras selber ein Kind, das Neugeborene der Pflanzenwelt.

Oder ich glaube, es ist das Taschentuch Gottes,

Eine duftende Gabe und Andenken, mit Absicht fallen gelassen,

Mit dem Namen des Eigentümers in einer der Ecken, so daß wir schauen und fragen mögen: »Wem gehört's?« usw.

b) Entscheidend für die übersetzerische Konzeption ist der *Interpretationsstandpunkt*. Entsprechend den apriorischen Grundsätzen, mit denen wir an ein Werk herantreten, und der Frage, was wir von ihm zu erwarten glauben oder was wir von ihm erwarten wollen, wird uns der Sinn vieler Werke auf verschiedene Weise offenbar werden: »Wenn man ein Gedicht nicht unter ästhetischen Gesichtspunkten betrachtet, kann es als geschichtliches Ereignis, als soziale Kritik, als diagnostischer Beweis für die Neurose des Autors gelten, und die Deutungsmöglichkeiten ließen sich noch in unbegrenzter Zahl erweitern... Empedokles und Lukrez schrieben Philosophie. Nur in einem sehr entfernten Sinne des Wortes können wir sie Dichter nennen, obwohl ich nicht sagen möchte, daß Abschnitte ihrer Werke nicht als Dichtung gelesen werden können... Und Juan de la Cruz – schrieb er eine Abhandlung über den Mystizismus oder ein Gedicht, als er *El cántico espiritual* verfaßte? Die Antwort lautet, daß es darauf ankommt, wie es gelesen wird. Die *Canciones entre el alma y el esposo* von San Juan de la Cruz können als erotische Dichtung oder als ein Bericht über ein mystisches Erlebnis gelesen werden... Für die Mehrzahl der Kritiker ist ein Romanschriftsteller bald ein Amateursoziologe, bald ein Moralist oder ein Theologe oder irgendetwas, was der Kritiker bei seinem unsystematischen Umherblättern zufällig im Schriftsteller entdeckt, indem er ihn liest, wie wir ein Referenzschreiben lesen.«⁴³

Im Gegensatz zum einfachen Leser, der mehr oder minder intuitiv dazu neigt, sich aus den Bestandteilen des Werks die intensivsten auszuwählen, bestimmt ein guter Übersetzer seinen Interpretationsstandpunkt meist bewußt, und er weiß, was er mit seiner Übersetzung dem Leser sagen will. Besonders ausgeprägt ist dieser Standpunkt bei den marxistischen Übersetzern: es geht darum, dem heimischen Leser so verständlich

Com alguma intención amorosa...

Isto apresenta uma contradição fundamental com a poesia de Walt Whitman, a qual evidencia, sabidamente, a falta de motivos eróticos. Predominando nele, ao contrário, o motivo da solidariedade masculina.

Hans Reisiger traduz mais corretamente para o alemão esta peça chave de Whitman somente em 1922 (mesmo que, por algum engano, tenha misturado a sequência de motivos).

Ein Kind sagte: 'Was ist das Gras?' und pflückte es mir mit vollen Händen.

Wie konnt ich dem Kinde antworten? Ich weiß nicht besser, als das Kind, was es ist.

Ich glaube, es muß die Flagge meines Wesens sein, gewoben aus hoffnungsgrünen Stoff.

Oder vielleicht ist das Gras selber ein Kind, das Neugeborne der Pflanzenwelt.

Oder ich glaube, es ist das Taschentuch Gottes,

Eine duftende Gabe und Andenken, mit Absicht fallen gelassen,

Mit dem Namen des Eigentümers in einer der Ecken, so daß wir schauen und fragen mögen: 'Wem gehört's?',⁷⁰ etc.

b) O ponto de vista interpretativo é decisivo para a concepção tradutória. Dependendo dos fundamentos apriorísticos com os quais nos dirigirmos a uma obra, e da questão que acreditamos esperar dela, ou desejamos esperar dela, compreenderemos o seu sentido de maneiras diferentes: “quando não se considerar uma poesia sob o ponto de vista estético, pode-se avaliar como evento histórico, como crítica social, como prova diagnóstica para as neuroses do autor, e os possíveis significados ampliam-se ilimitadamente... Empédocles e Lucrécio escreviam filosofia. Somente em um sentido muito amplo da palavra é que podemos chamá-los de poetas, embora não possa dizer que partes de suas obras não possam ser lidas como poesia... E Juan de la Cruz – escrevera um tratado sobre o misticismo ou uma poesia, quando publicou *El cântico espiritual*? A resposta indica que depende de como é lido. As *Canciones entre el alma y el esposo* de San Juan de la Cruz podem ser lidas como poesia erótica ou como um relato sobre uma experiência mística... Para a maioria dos críticos, um escritor de romance é um pouco sociólogo amador, um pouco moralista ou um teólogo ou qualquer coisa que o crítico tenha descoberto casualmente no escritor em sua virada de páginas assistemática, lendo-o como nós lemos uma carta de referência”.⁷¹

⁷⁰ Uma criança disse: “O que é a grama?” e colheu para mim com as mãos cheias/Como posso responder à criança? Eu não sei mais do que a criança o que é./Eu acho que é a bandeira do meu ser, tecida de uma substância verde-esperança./Ou talvez a própria grama é uma criança, o recém-nascido do mundo das plantas./Ou que é o lenço de Deus./Um presente perfumado e Memória caída de propósito/Com o nome do dono em um dos cantos, para que possamos olhar e perguntar: “A quem pertence?”. N. do T.

⁷¹ R. Wellek: *Confrontations*, Yale UP 1965, 224-226.

und dynamisch wie möglich besonders die Elemente des Werks zu verdolmetschen, die direkt oder indirekt eine Sozialkritik aussprechen, die für eine materialistische Weltansicht und für eine realistische Denkweise zeugen. Als Beispiel für einen exklusiven und intellektuell übersteigerten Übersetzer-Standpunkt kann das Programm des amerikanischen Dichters Ezra Pound angeführt werden: »Schließlich ist es klar, daß der Übersetzer nicht für den sprachfaulen Leser alle Arbeit leisten kann. Er kann ihm zeigen, wo die Schätze verborgen liegen, er kann den Leser bei der Entscheidung leiten, welche Sprache er lernen solle, und kann dem Interessenten, der die fremde Sprache ein bißchen kennt und genügend Energie hat, um den Text des Originals parallel mit dem metrischen Kommentar zu lesen, ein erhebliches Maß an Zeit ersparen.«⁹¹ Im Einklang damit übersetzt er z. B. die altenglische Poesie nach der etymologischen Methode, d. h. er modernisiert die Wörter im lautlichen Sinne und setzt dann häufig in seine neuenglische Fassung etymologisch verwandte Wörter mit dem Ausdruckswert des Originals ein, die jedoch in ihrer Bedeutung weit von diesem entfernt sind. Im Gegensatz dazu geht der marxistische Übersetzer in erster Linie der Idee des Werks nach und paßt dieser die technischen Mittel an.

c) Aus der Ansicht über das Werk und aus der Blickrichtung auf einen bestimmten Leserkreis entsteht die Auffassung des Übersetzers von der Vorlage, die *Übersetzerkonzeption*, d. i. die ideelle Grundlage seiner Arbeitsmethode. Welchen Spielraum hat der Übersetzer bei der Interpretation des Werks? Es ist vielleicht nicht unlogisch, seiner Interpretation ähnliche Grenzen zu setzen wie der Interpretation des Literaturhistorikers. Wenn sein Ziel nicht eine literarische Spielerei ist, sondern das realistische Erfassen des Werks, dann muß die theoretische und künstlerische Deutung von den ideellen und ästhetischen Werten ausgehen, die im Werk, sei es sichtbar, sei es latent, enthalten sind. Er kann dem Werk nicht seine subjektiven Einfälle aufzwingen, doch kann er eine neue Sicht des Werks in die Wege leiten, indem er einen von dessen Aspekten enthüllt oder auf begründete Weise betont.

Während der Entstehungszeit war die Hauptidee von Shakespeares *Was ihr wollt* gegen seine wirtschaftlichen und politischen Gegner gerichtet – die Londoner Bürger, und geführt wurde der Angriff in Form einer Satire auf die Ideologie des Londoner Bürgertums, den Puritanismus. Dieser ideelle Gehalt ist für den heutigen Zuschauer ein totes historisches Faktum und wäre ihm nicht einmal jederzeit verständlich. Deswegen tritt in den heutigen Inszenierungen die gegen die konkrete historische Erscheinung gerichtete Satire in den Hintergrund – zugunsten einer allgemeineren positiven Idee: die Negation des Puritanismus bedeutet die Bejahung eines blutvollen Lebensoptimismus und der durch Viola verkörpertten Jugend. Solch eine Konzeption kann auch als Grundlage der Aus-

Ao contrário do leitor comum, que de forma mais ou menos intuitiva tende a escolher entre os elementos da obra aqueles mais intensos, um bom tradutor determina seu ponto de vista interpretativo na maioria das vezes conscientemente, e sabe o que quer dizer ao leitor com sua tradução. Este ponto de vista é particularmente marcante nos tradutores marxistas: trata-se de traduzir ao leitor nacional tão inteligível e dinamicamente quanto possível, principalmente os elementos da obra que expressem direta ou indiretamente uma crítica social, que deponham em favor de uma visão de mundo materialista e uma mentalidade realista. Como exemplo de um ponto de vista do tradutor exclusivo e intelectualmente excessivo, pode-se citar o programa do poeta americano Ezra Pound: “por fim, é evidente que o tradutor não pode realizar todo o trabalho para os leitores linguisticamente apáticos. Ele pode mostrar-lhes onde os tesouros estão escondidos, pode encaminhar os leitores a tomar a decisão de qual língua desejam aprender e pode economizar um grande tempo daquele interessado que conhece um pouco da língua estrangeira e possui energia suficiente para ler o texto original paralelamente com o comentário métrico”⁷². De acordo com isso, ele traduz, por exemplo, a poesia em inglês antigo segundo o método etimológico, isto é, ele moderniza as palavras em sentido fonético e muitas vezes substitui, em sua versão ao inglês atual, palavras etimologicamente semelhantes ao valor expressivo do original, que, contudo, possuem um significado distante deste. Ao contrário disso, o tradutor marxista, em linhas gerais, segue a ideia da obra e adapta a esta os recursos técnicos.

c) É da opinião sobre a obra e da orientação de um determinado círculo de leitores que nasce a interpretação do tradutor, a “concepção do tradutor”, isto é, a base ideacional de seu método de trabalho. Qual margem o tradutor possui na interpretação da obra? Talvez não seja ilógico estabelecer limites semelhantes a sua interpretação aos da interpretação do historiador literário. Se seu objetivo não for um passatempo literário, mas sim a compreensão realista da obra, então a interpretação teórica e artística deve partir de valores ideais e estéticos que estejam contidos na obra, sendo visíveis ou latentes. Ele não pode impor à obra suas noções subjetivas, mas pode estabelecer uma nova visão da obra revelando um desses aspectos ou acentuando-os de uma maneira fundamentada.

Em seu período de formação, a ideia principal do *Noite de Reis* de Shakespeare era dirigida contra seus inimigos econômicos e políticos – os burgueses londrinos, e seu ataque foi realizado em forma de uma sátira da ideologia da burguesia londrina, o puritanismo. Este conteúdo ideacional é, para o público atual, um fato histórico acabado e não seria compreendido por qualquer um. Por isso, nas encenações atuais, a sátira dirigida contra o

⁷² Citado no volume *On Translation*, Harvar UP 1958, 213.

legung durch den Übersetzer dienen. Der Übersetzer müßte in diesem Falle auf die Treue gegenüber den Einzelheiten, die mit Shakespeares Angriffen auf die Puritaner verbunden sind, keinen besonderen Nachdruck legen. Shakespeare z. B. ironisiert das Verbot der Puritaner, auf der Bühne den Namen Gottes auszusprechen, dadurch, daß er statt *God* absichtlich und an markanten Textstellen die Bezeichnung *Jove* (Jupiter), also den Namen einer bereits entthronten Gottheit, verwendet. Die Übersetzungen »gelobt sei Jupiter und meine Sterne« und »Dank, Jupiter« haben für den heutigen Zuschauer keine ironische Bedeutung mehr. Es ist daher natürlich, wenn die Übersetzer das geläufige »Götter« (Schlegel), »Himmel« (Dingelstedt) u. ä. verwenden. Ebenso verhält es sich bei den Anspielungen auf die Meineidigkeit der Katholiken und an anderen Stellen.

Verschiebungen in der Auffassung sind nur in den Grenzen möglich, die durch den realen und potentiellen Gehalt eines Werks gegeben sind. Man kann weder theoretisch noch künstlerisch eine übersetzerische Interpretation verteidigen, die in das Werk heterogene, der objektiven Idee widersprechende Elemente einführt. Wenn der Übersetzer in seiner Arbeit die eigene Idee gegenüber der Idee des Werks durchsetzt, dann überdeckt er die ursprüngliche Bedeutung mit einer neuen Interpretation und schafft eine Allegorie.

Der Übersetzer kann selten auf eine erfolgreiche Polemik mit dem Original hoffen, denn hierzu müßte er der fremden Poetik eine eigene gegenüberstellen, die zudem noch dem Thema angemessen sein müßte. Manchmal gelingt es nur, das Original seines spezifischen Stils zu berauben und den Inhalt in einer neutralen Mitteilungssprache wiederzugeben. Um eine Polemik mit Verlaines Gedicht *Le Rossignol* (Die Nachtigall) bemühte sich 1930 Georg von der Vring:

Comme un vol criard d'oiseaux en émoi,
Tous mes souvenirs s'abattent sur moi,
S'abattent parmi le feuillage jaune
De mon coeur mirant son tronc plié d'aune
Au teint violet de l'eau des Regrets,
Qui mélancoliquement coule auprès,
S'abattent, et puis la rumeur mauvaise
Qu'une brise moite en montant apaise,
S'éteint par degrés dans l'arbre, si bien
Qu'au bout d'un instant on entend plus rien,
Plus rien que la voix célébrant l'Absente,
Plus rien que la voix – ô si languissante! –
De l'oiseau qui fut mon Premier Amour,
Et qui chante encore comme au premier jour;
Et, dans la splendeur triste d'une lune

aspecto histórico concreto passa para segundo plano – em favor de uma ideia positiva geral: a negação do puritanismo significa a afirmação de um intenso otimismo e da juventude incorporada por Viola. Tal concepção também pode servir como fundamento da interpretação do tradutor. O tradutor, neste caso, não deveria insistir particularmente na fidelidade para com os detalhes, que estão ligados aos ataques de Shakespeare ao puritanismo. Shakespeare, por exemplo, ironiza a proibição dos puritanos de pronunciar o nome de Deus no palco, utilizando, intencionalmente, ao invés de *God*, e em passagens relevantes a denominação *Jove* (Júpiter), portanto, o nome de uma divindade já destronada. As traduções “*gelobt sei Jupiter und meine Sterne*” e “*Dank, Jupiter*”, não têm mais um sentido irônico para o público atual. É, assim, natural que os tradutores utilizem as correntes “*Götter*” (Schlegel) e “*Himmel*” (Dingelstedt) entre outras. O mesmo acontece com alusões de perjúrio de católicos e em outros lugares.

Modificações na interpretação são possíveis somente nos limites que são estabelecidos pelo conteúdo real e potencial de uma obra. Não se pode defender, nem teórica nem artisticamente, uma interpretação tradutória que introduza na obra elementos heterogêneos que correspondam a ideias objetivas. Se o tradutor, em seu trabalho, inserir a própria ideia em detrimento da ideia da obra, estará encobrendo o sentido original com uma nova interpretação, criando, assim, uma alegoria.

O tradutor raramente pode esperar uma polêmica eficaz em relação ao original, pois aquele deveria opor à poética estrangeira uma própria, que, antes de qualquer coisa, deveria ser adequada ao tema. Às vezes, se consegue apenas privar o original de seu estilo específico e reproduzir o conteúdo em uma linguagem de comunicação neutra. Em 1930, Georg Von der Vring envolveu-se em uma polêmica com a poesia de Verlaine *Le rossignol* (O rouxinol):

*Comme un vol criard d'oiseaux en émoi,
Tous mes souvenirs s'abattent sur moi,
S'abattent parmi le feuillage jaune
De mon coeur mirant son tronc plié d'aune
Au tain violet de l'eau des Regrets,
Qui mélancoliquement coule auprès,
S'abattent, et puis la rumeur mauvaise
Qu'une brise moite en montant apaise,
S'éteint par degrés dans l'arbre, si bien
Qu'au bout d'un instant on n'entend plus rien,
Plus rien que la voix célébrant l'Absente,
Plus rien que la voix -ô si languissante!-
De l'oiseau qui fut mon Premier Amour,
Et qui chante encor comme au premier jour;
Et, dans la splendeur triste d'une lune*

Se levant blafarde et solennelle, une
Nuit mélancolique et lourde d'été,
Pleine de silence et d'obscurité,
Berce sur l'azur qu'un vent effleure
L'arbre qui frissonne et l'oiseau qui pleure.

Wie ein Schwarm schreiender Vögel
Stürzen sich die Erinnerungen
Unter das gelbe Laub meines Lebensbaumes,
Dessen gebeugter Stamm sich spiegelt
Im bitteren Bache der Reue –
Stürzen sich lärmend –
Bis sie im schlaffen Winde hinsterben,
Verstummen – und nichts mehr tönt
Als die feierliche Stimme, o deine!
Nichts als die schmachthende arme
Stimme des Vogels, Stimme meiner ersten
Und unaustilglichen Liebe –

Tönt
Im trüben Mond,
Welcher steigt durch die schwere
Stumme Nacht auf und schwebt –
Und im Wind,
Welcher anrührt meinen fröstelnden Baum
Und darin
Den schluchzenden Vogel.

In der deutschen Version wurde das Gedicht um etwa die Hälfte gekürzt (im Original 171, in der Übersetzung 86 Wörter), indem die Stilmittel des französischen *Fin de siècle* getilgt wurden: das Gedicht beginnt mit dem die Bedeutung vernebelnden und klanglich melodisierenden Reim *en émoi – sur moi*, dem Motiv des spiegelnden Herzens, der violetten Schattierung des symbolischen Wassers usw. Der Umstilisierung in ein modernes Gedicht kommt auch die Kürzung des Alexandriners der Vorlage in freie Verse von ungleicher Länge entgegen. Aber auch nach einer solch konsequenten Umformung bleibt das Gedicht mit seinem ganzen motivischen Aufbau dem 19. Jahrhundert verbunden: die Nachtigall, der Lebensbaum, der bittere Bach der Reue, feierliche Stimme, schmachthende Stimme, der trübe Mond, stumme Nacht, der schluchzende Vogel usw. Es entstand also keine zeitgenössische Dichtung, sondern eher ein Resümee, in das die eine Seite der Poetik der Vorlage nicht mit einbezogen wurde. Der Übersetzer bezeichnete diesen Versuch mit Recht als Skizze.

Mehrere grundverschiedene Auffassungen, somit auch übersetzerische

*Se levant blafarde et solennelle, une
Nuit mélancolique et lourde d'été,
Pleine de silence et d'obscurité,
Berce sur l'azur qu'un vent doux effleure
L'arbre qui frissonne et l'oiseau qui pleure.*

*Wie ein schwarm schreiender Vögel
Stürzen sich die Erinnerungen
Unter das gelbe Laub meines Lebensbaumes,
Dessen gebeugter Stamm sich spiegelt
Im bitteren Bache der reue –
Stürzen sich lärmend –
Bis sie im schlaffen Winde hinsterven,
Vertummen – und nichts mehr tönt
Als die feierliche Stimme, o deine!
Nichts als die schmachttende arme
Stimme des Vogels, Stimme meiner ersten
Und unaustilglichen Liebe –
Tönt
Im trüben Mond,
Welcher steigt durch die schwere
Stumme Nacht auf und schwebt –
Und im Wind,
Welcher anrührt meinen fröstelnden Baum
Und darin
Den schluchzenden Vogel.⁷³*

Na versão alemã, a poesia foi encurtada aproximadamente pela metade (no original, 171 palavras, na tradução 86), apagando o estilo francês *fin de siècle*: a poesia inicia com a rima sonoramente melodiosa enevoando o sentido, *en émoi – sur moi*, com o motivo do coração espelhado, com o matiz violáceo da água simbólica, etc. A redução dos alexandrinos do original em versos livres, de comprimentos desiguais, vai ao encontro do estilo da poesia moderna. Mas mesmo depois de tal transformação consistente, a poesia permanece ligada a toda sua estrutura motivica do século 19: o rouxinol, a Árvore da Vida, o amargo arroio de remorso, a voz solene e lânguida, a lua sombria, a noite silenciosa, o pássaro lamuriendo, etc. Não resultando, portanto, em uma poesia contemporânea, mais sim em um resumo, no qual não se incluiu uma face da poética do original. Com razão, o

⁷³ Como um bando de pássaros gritando./Atiram-se as lembranças/Sob a folhagem amarelada da minha árvore da vida /Cujo tronco curvado reflete-se/No amargo riacho do arrependimento/Atiram-se ruidosamente/Até morrerem no languido vento/Silêncio – e nada mais soa/Como a voz solene, ó vós!/Nada como a pobre voz /Suspirante do pássaro, voz do meu primeiro /E inextinguível amor./Soa/na triste lua /que ascende na dura, /quieta noite e paira -/e no vento,/ que toca minha tiritante árvore/e assim/O pássaro soluçante. N.do T.

Konzeptionen, sind nur bei einigen der ältesten Texte möglich, besonders bei solchen, in denen der wörtlichen Bedeutung Symbolwerte übergeordnet sind, wie bei der christlichen Bibel, der altindischen oder der chinesischen taoistischen Literatur.

In einer Literatur, in der es keine Zweifel über die Interpretation gibt, ist die Möglichkeit einer zweifachen Auslegung auf bedeutungslose Einzelheiten beschränkt, und auch die stilistische Überbewertung hat ihre Grenzen, die durch die Idee und den Stil des Originals gegeben sind. Die Mittel, mit denen der Übersetzer seine Konzeption durchsetzen kann, sind begrenzt und doch wirksam. Durch stilistische Modifikationen zwingt faktisch jeder Übersetzer, und besonders der Übersetzer von Poesie, dem Original in mehr oder minder starkem Maße seinen Stil und damit auch seine Auffassung vom Werk auf. Freilich darf die stilistische Umwertung nicht so weit gehen, daß sie den Sinn des Originals verzeichnet. Und vor allem sollte der Übersetzer weder seine ideelle, noch seine künstlerische Konzeption durch Eingriffe in den Text, durch Kürzungen oder Ergänzungen des Originals, durchsetzen wollen. Dies nämlich wäre keine Übersetzung mehr, sondern ein Arrangement, und jedes Arrangement entstellt ein Kunstwerk.

3 Die Umsetzung der Vorlage

Vom Originalautor verlangen wir eine künstlerisch gültige Darstellung der Wirklichkeit – vom Übersetzer verlangen wir eine künstlerisch gültige Umformulierung der Vorlage. Sein Talent kann der Übersetzer vor allem bei der sprachlichen Fassung zur Geltung bringen; deshalb braucht er in erster Linie Stilgefühl. Die sprachliche Problematik des Übersetzens erstreckt sich besonders auf folgende Fragen:

- a) das Verhältnis der beiden Sprachsysteme zueinander,
- b) die Spuren der Originalsprache in der Übersetzung,
- c) das Spannungsverhältnis im Stil der Übersetzung, das dadurch entsteht, daß ein Gedanke in eine Sprache transponiert wird, in der er nicht entstanden ist.

a) Die Sprache der Vorlage und die Sprache der Übersetzung sind nicht auf geradlinige Weise miteinander vergleichbar. Die sprachlichen Mittel beider Systeme sind nicht gleichwertig, und deshalb darf nicht mechanisch übersetzt werden. Die Bedeutungen und deren ästhetischen Werte decken sich nicht genau. Daher ist die Übersetzung umso schwieriger, je größer die Rolle der Sprache bei der künstlerischen Gestaltung des Textes ist. So sind bei der Übersetzung von Poesie eine besonders große Wendigkeit und eine auf das Ganze bezogene größere Freiheit erforderlich.

Man kann die Inkongruenz zweier Sprachmaterialien in formaler Be-

tradutor classificou este projeto como esboço.

Várias interpretações completamente distintas, e consequentemente concepções tradutórias também, são possíveis somente em alguns dos mais antigos textos, principalmente naqueles que os valores simbólicos são antepostos ao significado literal, como na Bíblia cristã, na literatura taoista indiana ou chinesa.

Em uma literatura na qual não há dúvida quanto à interpretação, a possibilidade de uma dupla exegese é limitada a detalhes insignificantes, e também a supervalorização estilística tem seus limites, que são estabelecidos pela ideia e estilo do original. Os meios pelos quais o tradutor pode introduzir sua concepção são limitados, porém, eficazes. Através de modificações estilísticas, de fato, todo tradutor, e principalmente o tradutor de poesia, impõe ao original, em maior ou menor grau, seu estilo e, com isso, sua interpretação da obra. Todavia, a reestruturação estilística não pode ser tão ampla que desfigure o sentido do original. E, sobretudo, o tradutor não deveria introduzir nem suas ideias nem sua concepção artística através de intervenções no texto, de reduções ou complementos do original. Isso não seria mais uma tradução, mas sim uma adaptação, e toda adaptação destrói uma obra de arte.

3. A Conversão do Original

Do autor original exigimos uma representação artisticamente válida da realidade – do tradutor exigimos uma reformulação artisticamente válida do original. O tradutor pode fazer valer seu talento, sobretudo na versão linguística; para tanto, necessita, em primeiro lugar, sensibilidade para o estilo. A problemática linguística do traduzir estende-se principalmente às seguintes questões:

- a) A relação de ambos os sistemas linguísticos entre si,
- b) Os traços da língua original na tradução,
- c) A relação de tensão no estilo da tradução, originando um pensamento transposto para uma língua na qual ele não foi gerado.

a) A língua do original e a língua da tradução não são comparáveis de maneira direta entre si. Os meios linguísticos de ambos os sistemas não são equivalentes, e, por isso, não são traduzidos mecanicamente. Os significados e seus valores estéticos não correspondem exatamente. Eis porque a tradução é tanto mais difícil, quanto maior for o papel da língua na formação artística do texto. Assim, na tradução de poesia, são requeridas uma sagacidade especialmente grande e uma maior liberdade em relação ao todo.

Pode-se demonstrar a incongruência entre dois materiais linguísticos em uma relação formal e o uso da força que, portanto, torna-se necessária especialmente na poesia de uma língua e no conteúdo de uma obra, quase com exatidão matemática. Se contrastarmos algumas sentenças do romance

ziehung und die Gewaltanwendung, die deshalb besonders in der Poesie an Sprache und Inhalt eines Werks notwendig wird, fast mit mathematischer Exaktheit demonstrieren. Stellen wir einige Sätze aus Romain Rollands Roman *Colas Breugnot* im Original und in der deutschen Übersetzung gegenüber:

»Saint Martin soit béni. / Les affaires ne vont plus. / Inutile de s'éreinter. / J'ai assez travaillé / dans ma vie. / Prenons un peu de bon temps. / Me voici à ma table, / un pot de vin à ma droite, / l'encrier à ma gauche; / un beau cahier tout neuf, / devant moi, / m'ouvre ses bras. / A ta santé, mon fils, / et causons! / En bas, ma femme tempête«.

(6 - 6 - 7 - 6 + 3 - 7 - 7 - 7 - 6 - 6 + 3 - 4 - 6 + 3 - 6 = 83 Silben in 15 Abschnitten).

»Gelobt sei der heilige Martinus. / Mit den Geschäften ist es aus und vorbei. / Ein eitles Tun wär's, / sich noch weiter abzurackern. / Ich habe in meinem Leben genugsam gearbeitet. / Jetzo will ich mir's ein wenig wohl sein lassen. / Da sitze ich an meinem Tische nieder, / rechts einen Humpen Wein, / links das Tintenfaß. / Vor mir liegt ein gar schönes neues Heft, / das mir zum Schreiben winket. / Zum Wohl, alter Junge, / nun laß uns schwatzen! / Unten belfert meine Frau«.

(10 - 11 - 5 - 8 - 8 + 7 - 5 - 7 - 11 - 6 - 6 - 10 - 7 - 7 - 5 - 7 = 119 Silben in 16 Abschnitten).

Die Gedanken des Rolland'schen Romans sind in kurzen Sätzen oder Satzabschnitten formuliert, die meist 6-7 Silben umfassen. Bei solch konsequenter Regelmäßigkeit entsteht ein ganz bestimmter rhythmischer Eindruck. Die entsprechenden deutschen Abschnitte sind länger (durchschnittlich 7,4 gegenüber 5,5 im französischen Text), da die Wortlänge im Deutschen größer ist als im Französischen und da es sich häufig um eine paraphrasierende Ausdrucksweise handelt: *Inutile de s'éreinter* - *Ein eitles Tun wär's, sich noch weiter abzurackern*. Entscheidend ist jedoch, daß die deutschen Abschnitte verschieden lang sind (5-11 Silben), weil sie den Inhalt der Vorlage erfassen müssen, während im Original die Sprache den Textumfang der formulierten Gedanken mitbestimmt hat. Dadurch, daß sich in der neuen Sprache das Verhältnis zwischen dem Gedanken und dem Silbenumfang seiner Äußerung veränderte, wurde die rhythmische Einleitung des Romans gestört. Hätte übrigens der Rhythmus in dem Prosaabsatz von Rolland für den deutschen Leser die gleiche ästhetische Gültigkeit wie für den französischen Leser, wenn es Erna Grautoff gelungen wäre, ihn streng einzuhalten? Für das französische rhythmische Empfinden ist der 6-7-silbige Abschnitt eine grundlegende und fest eingebürgerte rhythmische Einheit: er bildet die Hälfte des 12-13-silbigen Alexandriners, der durch die Zäsur verbindlich in zwei Halbverse geteilt wird. In der deutschen rhythmischen Tradition hat er eine ganz andere Bedeutung. In seiner Gültigkeit nähert sich dem Halbvers des französischen Alexan-

de Romain Rolland, *Colas Breugnon*, no original e na tradução alemã:

“*Saint Martin soit Beni./Les affaires ne vont plus./Inutile de s’éreinter./J’ai assez travaillé/dans ma vie./ Prenons un peu de bon temps./Me voice à ma table,/un pot de vin à ma droite,/l’encrier à ma gauche;/um beau cahier tout neuf,/devant moi,/m’ouvre ses bras./ a ta santé, mon fils,/et cautions!/Em bas, ma femme tempête*”.

(6 – 6 – 7 – 6 + 3 – 7 – 7 – 7 – 6 – 6 + 3 – 4 – 6 + 3 – 6 = 83 sílabas em 15 períodos).

“*Gelobt sei der heilige Martinus./Mit den Geschäften ist es aus und vorvei./Ein eitles Tun wär’s,/sich noch weiter abzurackern./Ich habe in meinem Leben genugsam gearbeitet./Jetzo will ich mir’s ein wenig wohl sein lassen./Da sitze ich na meinem Tische nieder, /rechts einen Humpen Wein, /links das Tintenfaß./Vor mir liegt gar schönes neues Heft,/das mir zum Schreiben winket./Zum wohl, alter Junge,/nun laß uns schwatzen!/Unten belfert meine Frau*”.⁷⁴

(10 – 11 – 5 – 8 – 8 + 7 – 5 – 7 – 11 – 6 – 6 – 10 – 7 – 7 – 7 – 7 = 119 sílabas em 16 períodos).

Os pensamentos do romance de Rolland são formulados em frases curtas ou segmentos frasais, que contêm na maioria de 6 a 7 sílabas. Desta regularidade mais consistente, resulta uma impressão rítmica bem definida. As divisões correspondentes em alemão são mais longas (em média 7,4 contra 5,5 no texto francês), visto que o comprimento das palavras em alemão é maior do que em francês, e que trata-se frequentemente de um modo de se expressar parafraseado: *Inutile de s’éreinter* – *Ein eitles Tun wär’s, noch weiter abzurackern*. Contudo, é decisivo que as divisões em alemão sejam de tamanhos diferentes (5-11 sílabas), porque estas devem compreender o conteúdo do modelo, enquanto no original, a língua co-determinou a completude textual dos pensamentos formulados. Por este motivo, a relação entre o pensamento e a quantidade de sílabas para expressá-lo na nova língua foi prejudicada pela instrução rítmica do romance. A propósito, o ritmo dos parágrafos da prosa de Rolland teria a mesma validade estética para o leitor alemão que para o leitor francês, se Erna Grautoff tivesse conseguido mantê-lo rigorosamente? Para o sentimento rítmico francês, a separação em 6-7 sílabas é uma unidade rítmica fundamental e firmemente naturalizada: ela constitui a metade das 12-13 sílabas do Alexandrino, que é obrigatoriamente dividido pela cesura em dois hemístiquios. Na tradição rítmica alemã, este possui um significado completamente diferente. Talvez

⁷⁴ Bendito seja São Martinho./Com os trabalhos está tudo acabado./Uma vã empresa seria/ esforçar-se ainda mais. /Eu tenho trabalhado, em minha vida, suficientemente./Agora quero me deixar estar um pouco./ Sento-me à mesa, /à direita um cálice de vinho, /à esquerda o pote de tinta. / Diante de mim um novo caderno/ que me acena para escrever. / Saúde, meu filho, /agora nos deixe conversar!/ Em baixo, minha mulher esbraveja. N. do T.

driners vielleicht der deutsche 10- oder 5-silbige Abschnitt (d. i. der Blankvers oder dessen Hälfte), zu dem die Übersetzung schon aus sprachlichen Gründen selbständig tendiert.

Noch markanter ist freilich die Inkongruenz der Sprachen in semantischer Beziehung. Die uns umgebende Wirklichkeit ist ein Kontinuum, das der Sprechende in Segmente gliedert, denen er Namen gibt. Diese Gliederung folgt teilweise der Struktur der Wirklichkeit und ist teilweise durch das Benennungssystem der gegebenen Sprache der Wirklichkeit übergeordnet: ein Haus hat beispielsweise ganz offenkundig seine Struktur, die aus den Elementen Dach, Fenster, Treppenhaus, Stockwerk usw. besteht. Aber nur einige europäische Sprachen unterscheiden bei den Treppen *flights of stairs* und *landings* und bei der Bezeichnung der Stockwerke gelten verschiedene Perspektiven: Amerikaner und Russen zählen die Stockwerke von der Erdoberfläche, die Deutschen schließen das Erdgeschoß aus und zählen erst vom nächsten Stockwerk die erste Etage usw. Besonders deutlich sind die Unterschiede etwa bei der Farbenskala oder der Einteilung der Tageszeiten (und damit im Zusammenhang der täglichen Mahlzeiten):

Nacht		Morgen			Vormittag		Nachmittag		Abend		Nacht	
0	2	4	6	8	10	12	14	16	18	20	22	24
Night		Morning				Afternoon				Night		

In den einzelnen ethnischen Bereichen gibt es große Unterschiede bei der Bezeichnung verschiedener Typen und Grade verwandtschaftlicher Beziehungen: als Beispiel führen wir nur einen kleinen Ausschnitt aus dem System dieser Verwandtschaftsbezeichnungen an:

	ungarisch	englisch	deutsch	indonesisch ³⁵
älterer Bruder	batya			
jüngerer Bruder	öccs	brother	Bruder	
ältere Schwester	nene		Geschwister	sudara
jüngere Schwester	nug	sister	Schwester	

Die unterschiedliche Segmentierung der Wirklichkeit äußert sich begreiflicherweise u. a. auch in den poetischen Bildern: stellen wir uns z. B. eine Übersetzung der Poesie Georg Trakls in eine Sprache vor, die keine genügende Auswahl von Bezeichnungen für die rote Farbe aufweist, oder eine Übersetzung Shelleys in eine Sprache, die kein Empfinden für den Gegensatz zwischen dunklen und hellen Schattierungen hat.

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß der Wortschatz der verschiedenen Sprachen eine unterschiedliche Anzahl von Begriffen zur Bezeichnung der einzelnen Gebiete der Wirklichkeit aufweist, daß also vom Standpunkt der Sprecher zweier Sprachen die Wirklichkeit nicht gleichermaßen fein gegliedert ist:

tenha valor semelhante ao hemistíquio do alexandrino francês, a separação em 10 ou 5 sílabas do alemão (isto é, o verso branco ou sua metade), para a qual a tradução tende independentemente por razões linguísticas.

Ainda mais marcante é, sem dúvida, a incongruência das línguas em relação à semântica. A realidade que nos rodeia é um *continuum* que o falante divide em segmentos para os quais dá nomes. Esta classificação segue em parte a estrutura da realidade e em parte é anteposta pelo sistema de nomenclatura da realidade da língua dada: por exemplo, uma casa possui sua estrutura, que é composta de elementos como telhado, janela, escadaria, pisos, etc. Mas somente algumas línguas europeias distinguem nas escadas entre *flights of stairs* e *landings* e tratam a designação dos andares de diferentes perspectivas: americanos e russos contam os pisos a partir do solo, os alemães excluem o térreo e contam somente o próximo piso como primeiro andar, etc. Bastante claras são as diferenças a cerca da escala de cores ou da divisão do dia (e consequentemente das refeições diárias):

Nacht	Morgen	Vormittag	Nachmittag	Abend	Nacht
0 2 4 6 8	10 12	14 16	18 20	22 24	
Night	M o r n i n g	Afternoon		Night	

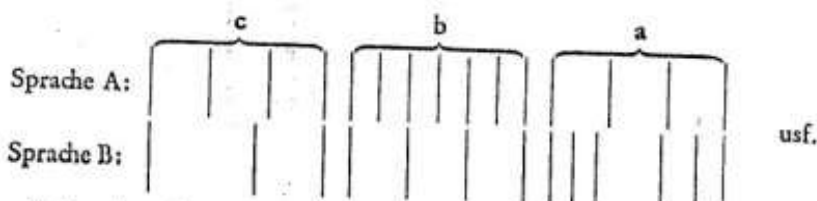
Em cada âmbito étnico há uma grande diferença na descrição dos diferentes tipos e graus das relações parentais: como exemplo, citamos uma pequena secção do sistema desta classificação de parentesco:

	húngaro	Inglês	Alemão	Indonésio ⁷⁵
Irmão mais velho	Batya			
Irmão mais novo	Öccs	Brother	Bruder	
Irmã mais velha	Nene		Geschwister	Sudara
Irmã mais nova	Nug	Sister	Schwester	

A diferente segmentação da realidade naturalmente também se manifesta nas imagens poéticas: por exemplo, se apresentamos uma tradução da poesia de Georg Trakl para uma língua que não demonstre uma quantidade suficiente de denominações para a cor vermelha ou uma tradução de Shelley para uma língua que não possua um sentimento em relação ao contraste entre matizes escuros e claros.

Em resumo, pode-se dizer que o vocabulário das diferentes línguas traz um número diferente de termos para designar as diferentes áreas da realidade, assim, do ponto de vista dos falantes de duas línguas, a realidade não é dividida igualmente:

⁷⁵ Cf. Revzin-Rozencvejg, op.cit., 50.



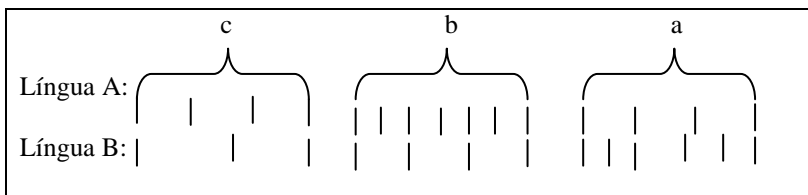
Selbst ein sehr einfaches Beispiel für die sprachliche Anordnung des Textes konnte zeigen, daß letztlich auch eine gute Übersetzung ein Kompromiß ist. Der Charakter und die Gestalt des Gedankens im Originalwerk, deren Folge und Anlage, sind zu einem großen Teil von den syntaktischen Möglichkeiten und von dem Vorrat an Benennungen abhängig, die der Originalsprache zur Verfügung stehen.

Für den Bedarf der Übersetzer würden wir für die einzelnen Sprachpaare vergleichende Stilistiken benötigen, die von der Voraussetzung ausgehen, daß die einzelnen Sprachen Mitteilungssysteme sind, die (dies gilt zumindest für die europäischen Sprachen) durch die Gesamtheit ihrer Mittel im großen ganzen die gleichen Informationen vermitteln können. Aus einem Vergleich zweier Sprachsysteme würde dann hervorgehen A) welche Informationsmittel der beiden Sprachen man ungefähr als gleichwertig ansehen kann, B) welche Informationsmittel der Ausgangssprache in der Zielsprache fehlen und C) welche Informationsmittel dagegen die Sprache der Übersetzung zusätzlich hat:

Sprache des Originals:	Äquivalente /latente Werte/		
	B	A	C
	(Kompensation)		
Sprache der Übersetzung:			

In den Fällen des Typs B müssen die Mittel der Zielsprache kompensiert werden – und gerade um dieser Kompensation willen muß man beide Sprachen als Systeme betrachten, in denen gewöhnlich die Abschwächung einer Kategorie von Bedeutungsmöglichkeiten durch eine reich entwickelte andere Kategorie ausgeglichen wird.

Die westeuropäischen Sprachen haben eine reich differenzierte Kategorie der Zeit bei den Verben, die Mehrzahl der slavischen Sprachen hingegen besitzt die zusätzliche Kategorie der Aspekte. Die Handlungsfolge, die ein westeuropäischer Originaltext mit 6–8 Tempora präzisieren kann, muß die slavische Übersetzung in der Regel mit 3 Tempora erfassen; die fehlenden Zeiten kompensiert sie durch die Anwendung von Aspektvorsilben oder Zeitadverbien. In ähnlichem Sinne muß man auch lexikalische und stilistische Mittel kompensieren. Das Englische und das Russische haben den Vorteil, aus jeweils zwei verschiedenen lexikalischen Schichten



Mesmo um exemplo muito simples no arranjo linguístico do texto poderia mostrar que uma boa tradução também é fundamentalmente um compromisso. O caráter e a forma de pensamento na obra original, sua ordem e disposição, são dependentes, em grande medida, das possibilidades sintáticas e da existência de denominações que estejam à disposição da língua original.

Para as necessidades dos tradutores, precisaríamos de estilísticas comparadas para cada par de línguas, partindo da hipótese que as línguas em si são sistemas de comunicação, e através do conjunto de seus meios conseguem, em geral, compartilhar a mesma informação (isto vale pelo menos para as línguas europeias). De uma comparação entre dois sistemas linguísticos depreender-se-ia então: A) quais recursos de informação de ambas as línguas podem ser considerados praticamente equivalentes, B) quais recursos de informação da língua de partida faltam na língua de chegada, C) quais recursos de informação, por outro lado, a língua da tradução possui a mais:

	Equivalente / Valores latentes		
Língua do original:		
	B	A	C
	(Compensação)		
Língua de tradução:		

Nos casos do tipo B os recursos da língua de chegada devem ser compensados – e por causa desta compensação deve-se considerar ambas as línguas como sistemas, nos quais geralmente o enfraquecimento de uma categoria de possibilidades significativas é compensada por uma outra categoria ricamente desenvolvida.

As línguas europeias ocidentais possuem uma gama enorme de categorias diferenciadas de tempos verbais, a maioria das línguas eslavas apresenta, todavia maior número de categorias de aspectos. A sequência de ações, que em um texto original da Europa ocidental pode ser especificada com 6-8 tempos, é compreendida na tradução eslava em geral com 3 tempos; os períodos que faltam são compensados através do uso de prefixos de

zu bestehen (der romanischen und der germanischen, der kirchenslavischen und der russischen), die slavischen Sprachen sind überdies reich an Wörtern mit vielfältigen Gefühlsschattierungen, von verkleinernden Koseformen bis zu ironisierenden Abwandlungen. Dem Deutschen geben seine zusammengesetzten Wörter und der Austausch der Präfixe spezifische Möglichkeiten. Die slavischen Sprachen können die Bedeutungen durch Präfixe, Suffixe und durch Veränderungen der Wortwurzel fein nuancieren. *

Weitaus trügerischer und heimtückischer ist die Kategorie C. Jeder durchschnittliche Übersetzer sucht unter dem Druck des Originals Wege, wie er die Aussagewerte des Originaltextes ersetzen könnte. Dabei wird er sich jedoch bei einer rein intuitiven Anschauung zweier miteinander zusammenhängender Realitäten nicht bewußt: 1. Würde er nicht diejenigen spezifischen Mittel seiner Sprache nutzen, für die es im Original keine Grundlage geben kann, so wäre die Ausdrucksskala der Übersetzung ärmer als die der Originalliteratur, die in der Sprache des Übersetzers abgefaßt ist (nur die Kategorie A, statt $A + C$); 2. in der Vorlage sind einige semantische und stilistische Werte latent, nämlich solche, die Bestandteil der Mitteilungsabsicht und der stilistischen Zielsetzung des Werkes sind, die der Autor aber aus sprachlichen Gründen nicht ausdrücken konnte. Manchmal kann der Übersetzer diese latenten Bedeutungen des Originals enthüllen und mit seinen reicheren Ausdrucksmitteln deutlich machen.

Auf diese Feststellung zielen sehr genau die Bemerkungen Fritz Gütingers: »Wie kann man eine Übersetzung beurteilen, ohne davon mehr als zwei oder drei Seiten zu lesen, und ohne diese mit dem Original vergleichen zu müssen? Es gibt da eine einfache Stichprobe. Man braucht sich nur zu fragen, welches die im Deutschen häufigsten Wörter sind, die es in der anderen Sprache nicht gibt, und man hat ein Mittel, um festzustellen, ob eine Übersetzung etwas taugt oder nicht.«³⁰

Im großen ganzen kann man sagen, daß der Übersetzer sich gegenüber dem Originalautor in seiner Sprache in einem Raum verengter Auswahlmöglichkeiten befindet (Kategorie A) und umgekehrt wiederum bemüht ist, seine Möglichkeiten über das übliche Inventar hinaus auszuweiten, aus dem der Schriftsteller schöpft (d. i. von $A + C$ nach $A + B + C$). Das ist der schematische Ausdruck jener Erprobung sprachlicher Möglichkeiten über die in der heimischen Literatur bewährten Grenzen hinaus, zu welcher der Übersetzer sich gezwungen sieht.

b) Der Stil des Übersetzers trägt letztlich immer die Spuren des Sich-entscheiden-Müssens unter dem Einfluß der Vorlage. Es gibt einen direkten und einen indirekten Einfluß des Sprachausdrucks des Originals auf die Übersetzung, was positive und negative Wirkungen hat. Und zwar äußert sich der direkte Einfluß durch das Vorhandensein unorganischer Konstruktionen, die nach dem Original geschaffen sind, und durch die Abwesenheit

aspecto e advérbios de tempo. No mesmo sentido, deve-se compensar os recursos lexicais e estilísticos. O inglês e o russo têm a vantagem de serem compostos de duas camadas lexicais diferentes (respectivamente a românica e a germânica, a eslávica eclesiástica e a russa), as línguas eslavas são, ademais, ricas em palavras com diversas nuances de sentido, desde diminutivos de nomes próprios, até variações ironizantes. Ao alemão, as palavras compostas e o intercâmbio dos prefixos concedem possibilidades específicas. As palavras eslavas podem nuançar sutilmente os significados através de prefixos, sufixos e através da alteração da raiz da palavra.

A categoria C é muito ilusória e traiçoeira. Todo tradutor regular busca, sob a pressão do original, caminhos de como poderia restituir os valores da informação do texto original. Entretanto, ele não terá consciência de uma concepção puramente intuitiva de duas realidades interligadas: 1º) Se ele não utilizar aqueles recursos específicos de sua língua, para os quais não há fundamento no original, então a escala expressiva da tradução seria mais pobre do que a da literatura original escrita na língua do tradutor (somente a categoria A, ao invés de A + C). 2º) no modelo, alguns valores semânticos e estilísticos são latentes, ou seja, aqueles que fazem parte da intenção informativa e estilística da obra, mas que o autor não pôde expressar por motivos linguísticos. Muitas vezes o tradutor pode revelar estes sentidos latentes do original e tornar claros com seus recursos expressivos mais ricos.

As observações de Fritz Güttinger apontam exatamente para esta constatação: “Como se pode julgar uma tradução sem ler mais do que duas ou três linhas e sem compará-la com o original? Há uma maneira simples. É preciso somente se perguntar, quais são as palavras mais frequentes em alemão que não existem nas outras línguas, e encontra-se um meio para determinar se uma tradução serve ou não”.⁷⁶

No geral, pode-se dizer que o tradutor encontra-se, em comparação ao autor original em sua língua, em uma posição de escolha restrita (categoria A), mas tenta, por sua vez, ampliar suas possibilidades além do inventário usual, utilizado pelos escritores (isto é, de A + C para A + B + C). Esta é a expressão esquemática do teste de possibilidades linguísticas que vão além dos limites estabelecidos na literatura nacional, ao qual o tradutor se vê forçado.

b) O estilo do tradutor, sempre trará, em última análise, traços da tomada de decisão sob a influência do original. Há uma influência direta e uma indireta da expressão linguística do original sobre a tradução, que possui efeitos positivos e negativos. Precisamente, a influência direta se manifesta através da presença de construções inorgânicas que são criadas seguin-

⁷⁶ F. Güttinger, op. cit. 143.

derjenigen deutschen Ausdrucksmittel, über die die Sprache der Vorlage nicht verfügt. Mit diesen sprachlichen Erscheinungen werden wir uns nicht ausführlich befassen, denn es gibt hierüber eine umfangreiche Literatur.

Umgekehrt zeigt sich der indirekte Einfluß des Originals in dem Bemühen des Übersetzers, sich von den Stileigenheiten des Originals zu lösen, die er für grammatikalisch und nicht kennzeichnend hält. Besonders die begabteren und theoretisch mit den Ausdrucksmöglichkeiten der Ausgangssprache vertrauten Übersetzer weichen vielfach solchen Mitteln ängstlich aus.

Erfahrene Übersetzer aus dem Russischen umgehen beispielsweise das typisch russische Adverbialpartizip in einem Maße, daß die Frequenz der Partizipien bei ihnen niedriger ist als in der originalen Prosa. Selbst wenn sie normalerweise vielleicht konjunktionslose Konstruktionen (Und sich – vor ihm ein flammender Busch), negative Umschreibungen (in einem nicht großen Häuschen), Asyndeta (Der Krieg geht zu Ende, der Mann kehrt zurück) verwenden würden, weichen sie manchmal diesen für das Russische als charakteristisch empfundenen sprachlichen Mitteln aus, ähnlich wie Übersetzer aus dem Englischen manchmal das Understatement vermeiden.

c) Außer den Schwierigkeiten, die sich aus der Inkongruenz zweier Sprachen und aus der Einwirkung der sprachlichen Fassung der Vorlage auf die Übersetzung ergeben, erwachsen dem Übersetzer gewisse sprachliche Nachteile daraus, daß der Ausdruck der Übersetzung nicht genuin ist, daß der Gedanke ex post in ein Material umgeformt wurde, in dem und für das er ursprünglich nicht geschaffen worden war. Hieraus folgt, daß der sprachliche Ausdruck im übersetzten Werk nicht absolut ist, sondern eine von vielen Möglichkeiten darstellt.

In Paul Eluards *Les sentiers et les routes de la poésie* gibt es Teile, die offensichtlich gegen die Entfremdung der Sprache gerichtet sind, dagegen, daß der Mensch die Sprache nur als ein graues, abstraktes Zirkulationsmittel für den Austausch von Gedanken ansieht. Er macht auf den sachlichen Gehalt und die organische Struktur des sprachlichen Ausdrucks dadurch aufmerksam, daß er den automatisierten Redensarten ihre ursprüngliche Bedeutung wiederverleiht:

»Le baron était fait au tour du monde de l'amiral Anson; il avait la tête verte, un front de bataillon, des yeux d'écrevisse, le nez partout, une bouche en coeur, une langue de feu, une gorge de montagne et un magnifique palais.«

Die Übersetzer müßten hier, ebenso wie Eluard, der Sprache ihren Bedeutungsreichtum zurückgeben, der sprachlichen Produktivität den Weg öffnen – und dies ist in einer Zeit der sprachlichen Klischees nicht ohne Bedeutung.

Während das Originalwerk der Nationalsprache entwächst und von

do o original e através da ausência daqueles recursos expressivos em alemão que a língua do original não dispõe. Não nos ocuparemos demasiadamente destes aspectos linguísticos, visto haver uma extensa literatura sobre este assunto.

Em contrapartida, a influência indireta do original no trabalho do tradutor parece afastar-se em relação às particularidades estilísticas do original, quando este as considera gramaticais e não características. Principalmente os tradutores mais talentosos e teoricamente familiarizados com as possibilidades expressivas da língua de partida desviam-se frequentemente de tais recursos.

Tradutores experientes do russo evitam, por exemplo, o particípio adverbial tipicamente russo, de tal forma, que a frequência dos particípios nestes casos é menor do que na prosa original. Mesmo que talvez pudessem utilizar normalmente construções sem conjunção (“E veja – diante dele um arbusto em chamas”), perífrases negativas (“em um banheiro não muito grande”), assindetos (“a guerra acaba, o homem retorna”), evitam-nas por serem caracteristicamente entendidas como recursos linguísticos do russo, assim como tradutores do inglês evitam eventualmente a atenuação (*Understatement*).

c) além das dificuldades que decorrem da incongruência de duas línguas e da obtenção da versão linguística do modelo em tradução, ocorrem certas desvantagens para o tradutor, visto que a expressão da tradução não é genuína, que o pensamento *ex post* é transformado em um material, no qual e para o qual ele originalmente não foi criado. Resulta-se assim, que a expressão na obra traduzida não é absoluta, mas sim representa uma de muitas possibilidades.

Em *Les sentiers et les routes de la poésie* de Paul Eluard há partes que são obviamente dirigidas contra o estrangeirismo da língua, opondo-se a que as pessoas considerem a língua simplesmente como um meio de circulação abstrato e cinzento para a troca de pensamentos. Ele chama a atenção para o conteúdo objetivo e para a estrutura orgânica da expressão linguística, proporcionando novamente ao ditado automatizado seu significado original.

“Le baron était fait au tour du monde de l’amiral Anson; Il avait la tête verte, un front de bataillon, des yeux d’écrivisse, le nez partout, une bouche en cocur, une langue de feu, une gorge de montagne et un magnifique palais.”

Os tradutores, assim como Eluard, devem aqui restituir à língua sua riqueza de significados, abrir caminho para a produtividade linguística – e, em um período de clichês linguísticos, isto não é insignificante.

Enquanto a obra original supera a língua nacional e é formada por ela, os enriquecimentos artísticos compartilhados pela língua na tradução,

ihr mitgeformt wird, sind in der Übersetzung durch die Sprache vermittelte künstlerische Bereicherungen seltene Ausnahmen, kein genereller Bestandteil des Schöpferprozesses, sondern nur das Ergebnis sprachlicher Zufälligkeiten.

So ergab sich aus dem Klangmaterial der französischen Sprache für alle Übersetzer des tschedischen romantischen Poems *Mai* von Karel Hynek Mácha ins Französische (H. Jelínek – J. Pasquier und J. Hořejší – A. Castagnou) ein Klangspiel, das mit dem euphonischen Aufbau des Gedichts übereinstimmt und hilft, die Klangfolgen, die sonst verloren gehen, zu kompensieren:

Je pozdní večer – druhý máj	Le temps de Mai . . . le temps d'aimer
Večerní máj – je lásky čas	C'est la fin d'un soir . . . le deux Mai,
(Spätabend ist's – der zweite Mai,	
Ein Abendmai – der Liebe Zeit;)	

(Eduard Neumann)

Die Notwendigkeit, die Gedanken des Originals in einer Sprache zu reproduzieren, die sich manchmal nur der Gewalt fügt, führt zu einer Reihe von handwerklichen Manipulationen, zu sprachlichen Kompromissen, die solche Konstruktionen lösen sollen, für die die Sprache des Übersetzers keine autochthonen Konstruktionen bietet. Zur Überbrückung der Kluft zwischen dem Ausdrucksvermögen zweier Sprachen schaffen sich die Übersetzer häufig ein für allemal stilistische Klischees, Konstruktionen, denen man Spuren der Gewaltanwendung anmerkt, die nötig war, um der Muttersprache fremde Gedankenformulierungen aufzuzwingen. Der übersetzte Text läßt sich dann gewöhnlich auf den ersten Blick an der Häufung gewisser Fügungen erkennen, die man zwar als grammatisch und stilistisch korrekt, aber doch als etwas gekünstelt empfindet.

Stereotype Lösungen bestimmter Situationen sind die Folge einer mangelnden schöpferischen Begabung und erscheinen in analoger Form auch bei einer zweiten der reproduzierenden Künste – der Schauspielkunst. »Die Vertreter der darstellenden Kunst verhalten sich genau so wie ihr: sie bemühen sich, in sich selbst die typisch menschlichen Züge wachzurufen und einzufangen, die das innere Leben einer Rolle ausmachen. Nachdem er für jede von ihnen ein für allemal die beste Form geschaffen hat, lernt sie der Schauspieler in Wirklichkeit nur mechanisch, um sie im Augenblick seines öffentlichen Auftretens ohne Beteiligung der Sinne zu reproduzieren . . . Es gibt eine eigene handwerkliche Manier der Rollendarstellung, eine Manier der Stimme, der Diktion und der Intonation . . . Es gibt Ausdrucksmittel für die Gangart (in der Routine erstarrte Schauspieler gehen nicht, sondern sie schreiten über die Bretter der Bühne), für die Bewegungen und Handlungen, für die Plastik und das Spiel der Äußerlichkeiten (diese sind besonders bezeichnend für die handwerklichen

salvo raras exceções, não fazem parte do processo criativo, mas são somente resultado de coincidências linguísticas.

Então, a partir do material sonoro da língua francesa, todos os tradutores do poema romântico tcheco *Mai* de Karel Hynek Mácha em francês (H. Jelínek, J. Pasquier e J. Hořejší; A. Castagnou) chegaram a um jogo sonoro que coincide com a construção eufônica da poesia e ajuda a compensar os efeitos sonoros que se perderiam.

Je pozdní večer – druhý máj *Les temps de Mai... le temps d'aimer*

Večerní máj – jê lásky čas *C'est la fin d'un soir... le deux Mai,*

A necessidade de reproduzir os pensamentos do original em uma língua que, muitas vezes, se submete somente pela força, leva a uma sequência de manipulações artesanais, compromissos linguísticos que devem solucionar construções para as quais a língua do tradutor não oferece construções autóctones. Para ultrapassar o abismo entre as possibilidades expressivas das duas línguas, os tradutores muitas vezes criam, de uma vez por todas, clichês estilísticos, construções que deixam transparecer os vestígios do uso da força, que foi necessária para impor à língua materna formas de pensamento estrangeiras. O texto traduzido pode, então, normalmente ser reconhecido à primeira vista pela frequência de certas construções que, apesar de estarem gramática e estilisticamente corretas, se tem a sensação de algo de artificial.

Soluções estereotípicas de determinadas situações são a consequência de uma falta de talento criativo e também aparecem, de forma análoga, em um outro caso de arte reprodutora – a atuação. “Os representantes da arte dramática comportam-se exatamente como você: Eles esforçam-se em evocar e capturar em si mesmos os traços tipicamente humanos, apagando a vida interior do papel. Depois de ter criado para cada um deles, de uma vez por todas, a melhor forma, o ator a estuda apenas mecanicamente, para reproduzi-ladiante de seu público sem interferência dos sentidos... Há um estilo artesanal próprio de representação do papel, um estilo de voz, de dicção, de entonação... Há recursos expressivos para caminhar (na rotina os atores não permanecem parados, mas andam sobre o palco), para os movimentos e ações, para a plasticidade e para o jogo de enunciados (estes são principalmente característicos do ator; eles não são baseados em beleza, mas sim em complacência). Há recursos para expressar todos os sentimentos e paixões humanas possíveis (mostrar os dentes, revirando os olhos de ciúme, como fez Nazvanov, cobrir os olhos e o rosto com as mãos fingindo chorar, arrancar os cabelos de desespero). Há recursos de representação de todos os tipos e personagens das diversas classes sociais (camponeses cospem no chão, limpam o nariz na manga do casaco, soldados batem com as

Schauspieler; sie sind nicht auf Schönheit sondern, auf Gefälligkeit begründet). Es gibt Mittel, um alle möglichen menschlichen Gefühle und Leidenschaften auszudrücken (Zähnefletschen, Augenrollen bei Eifersucht, so wie es Nazvanov tat, Bedecken der Augen und des Gesichts mit den Händen anstelle des Weinens, das Raufen der Haare bei Verzweiflung). Es gibt Mittel der Darstellung ganzer Typen und Gestalten der verschiedenen Gesellschaftsschichten (Bauern spucken auf den Fußboden, wischen sich die Nase mit dem Rockärmel ab, Soldaten klirren mit den Sporen, Aristokraten spielen mit der Lorgnette); es gibt Mittel, Epochen darzustellen (Operngesten für das Mittelalter, der Tanzschritt für das 18. Jahrhundert); wir kennen Mittel zur Verkörperung von Stücken und Rollen (des Vorstehers in Gogols Revisor); die eigentümliche Wendung des Körpers zum Zuschauerraum und das Anlegen der Handfläche an den Mund beim Zuseitesprechen. All diese Ausdrucksmittel wurden mit der Zeit Tradition . . . Durch alle diese äußeren Ausdruckselemente wollen die handwerklich veranlagten Schauspieler ursprüngliches Erleben und schöpferische Leistung ersetzen.«³⁷

Auch der Übersetzer hat seine Schablonen, Chargen, von denen sich viele nicht einmal aus der objektiven Begrenztheit seines Könnens ergeben, sondern aus seiner Unbeweglichkeit. Weil er gewöhnlich eine geringere schöpferische Begabung hat als der Originalautor, übernimmt er in erhöhtem Maße die auch in der Originalliteratur gebräuchlichen Schablonen: zur Archaisierung der Sprache verwendet er eine begrenzte Zahl von Standardmitteln (z. B. im Englischen die Endungen -eth), für die sprachliche Karikatur in der Regel immer den gleichen Dialekt usw. Im Gegensatz zum Originalautor, der sich sprachlich immer weiterentwickelt und zu denen gehört, die an der Entwicklung der Nationalsprache arbeiten, steht der Übersetzer sehr häufig im Banne der Stilmittel, die in seiner Jugend gebräuchlich waren, und er arbeitet jahrzehntelang mit einer unveränderten Sprache. Deswegen veraltet auch die Übersetzung gewöhnlich schneller als das Original.

Noch offenkundiger ist das Fehlen eines ursprünglichen Schöpferaltents bei feineren und schwierigeren Stilmitteln. In übersetzten Versen finden wir nicht selten die Spuren überlebter Gedichtstile, die durch ihr »poetisches Gehabe« die Übersetzung entwerten. Besonders bei der alten und formal strengen Poesie verführt oft das unbedingte Streben nach einer dichterischen Diktion auch gute Übersetzer zu einem unangemessenen Poetisieren.

Hier belehren wiederum die in der Schauspielkunst parallel auftretenden Manierismen. G. Bojadžijev³⁸ charakterisiert drei Typen einer schlechten schöpferischen Arbeit des Schauspielers:

1. Der Manierismus: anstatt auf die schöpferische Phantasie verläßt sich der Schauspieler auf sein professionelles Gedächtnis und seine Ange-

esporas, aristocratas brincam com os óculos); há recursos para re apresentar épocas (gestos de ópera para a Idade Média, passos de dança para o século 18); conhecemos recursos para incorporar peças e funções (como o inspetor em “O Inspetor Geral” de Gogol); a peculiar linguagem do corpo para o auditório e o movimento da palma da mão contra a boca ao se fazer um aparte. Todos estes recursos expressivos, com o tempo, se tornaram tradição... por meio de todos estes elementos expressivos externos, os atores com talentos artesanais pretendem substituir a experiência original e o trabalho criativo”.⁷⁷

Também o tradutor possui seus padrões, representações, muitas das quais nem sequer resultam de restrições objetivas de seu conhecimento, mas sim de sua imobilidade. Por habitualmente ter um talento criativo menor do que o autor original, ele aceita, em grande medida, os padrões também utilizados na literatura original: como arcaísmos da língua utiliza um número limitado de recursos padronizados (por exemplo, a terminação *-eth* em inglês), como caricatura linguística, geralmente, sempre o mesmo dialeto, etc. Ao contrário do autor original, que está sempre se desenvolvendo linguisticamente e trabalha para o desenvolvimento da língua nacional, o tradutor frequentemente permanece encantado com um recurso estilístico, que era utilizado em sua juventude e trabalha décadas com uma língua inalterável. Por isso a tradução se desatualiza mais rapidamente do que o original.

Ainda mais notória é a falta de talento criativo original para recursos estilísticos mais elegantes e difíceis. Em versos traduzidos não é raro encontrarmos vestígios do estilo poético sobrevivente, que, através de sua “postura poética”, a tradução apagou. Principalmente na poesia antiga e formalmente rígida, a busca incondicional por uma linguagem poética seduz até mesmo os bons tradutores a uma poetização inadequada.

Aqui novamente aprendemos com os inúmeros maneirismos que ocorrem paralelamente na arte dramática. G. Bojadžijev⁷⁸ caracteriza três tipos de um trabalho criativo ruim do ator:

1. O maneirismo: ao invés da fantasia criativa, o ator confia em sua memória profissional e seus costumes; ele não expressa de maneira nenhuma o verdadeiro caráter dos personagens, mas sim suas representações banais das pessoas; seja copiando de outras representações teatrais, seja repetindo persistentemente uma forma expressiva que ele tenha criado. Compara-se a isso a poetização banal, a sentimentalidade e os maneirismos na tradução.

2. A caracterização externa das personagens: na alegria de que tenha compreendido algum traço característico do personagem, o ator sub-

⁷⁷ K.S. Stanislavskij: Rabota aktera nad soboj (O trabalho do ator em si mesmo) I, Moscou, 1951, p. 39.

⁷⁸ G. Bojadžijev: Poezija teatra (A poesia do teatro), Moscou, 1960, p. 81.

wohnheiten; er drückt keineswegs den wirklichen Charakter der Gestalten aus, sondern seine banalen Vorstellungen von den Menschen; und die hat er entweder bei anderen Theatervorstellungen abgeschaut, oder er wiederholt beharrlich eine Ausdrucksform, die er sich einmal geschaffen hat. – Man vergleiche das banale »Poetisieren«, die Sentimentalität und die Manierismen in der Übersetzung.

2. Die äußere Charakterisierung der Gestalten: aus Freude darüber, daß er irgendeinen Charakterzug der Gestalt erfaßt hat, ordnet der Schauspieler seine ganze Leistung diesem Charakterzug unter und schafft damit eine anekdotische Figur; er richtet sich somit keineswegs nach dem Charakter in seiner Gesamtheit, sondern nach seiner einseitigen theoretischen Vorstellung von diesem Charakter. – Man vergleiche das »Nachzeichnen« der sprachlichen Charakteristik der Personen, die Verstärkung intensiver Ausdrücke, die überflüssigen Diminutiva in den Übersetzungen von Kinderliteratur usw.

3. Das »natürliche Spiel«: in dem Streben nach Wahrhaftigkeit des Ausdrucks handelt der Schauspieler nach seiner eigenen Natur, er ist »er selbst« und erlebt subjektiv die dargestellten Gefühle; das Ergebnis ist eine Nivellierung der Gestalten. Ganz ähnlich verhält es sich bei der stilistischen Nivellierung der Vorlagen durch den eigenen Stil des Übersetzers.

Dort, wo dem Übersetzer mehrere stilistische Möglichkeiten zur Verfügung stehen, und wo er nach den Erfordernissen des Kontextes zwischen ihnen entscheiden muß, beginnt das Auffinden und Auswählen. An dieser Stelle endet das Handwerk und beginnt die Kunst. Hier läßt sich der Charakter der schöpferischen Arbeit des Übersetzers genauer bestimmen. Bei ihm geht es um ein Schöpfungstum, in dem das Auffinden dem Auswählen untergeordnet ist, die inventive der selektiven Fähigkeit. Der Übersetzer braucht eine lebhaft sprachliche Phantasie und Erfindungsgabe, um sich mit ihrer Hilfe eine große Zahl von Ausdrucksmitteln zu schaffen und die Möglichkeit zu erhalten, aus ihnen das treffendste auszuwählen. Gleichzeitig aber muß er Geschmack und Disziplin besitzen, um sich nicht durch einen verlockenden Ausdruck von der Aufgabe des Reproduzierens abbringen zu lassen oder in stilistische Unebenheiten zu verfallen. Sehr oft stehen beide Fähigkeiten in einem unausgewogenen Verhältnis. Phantasielosigkeit, das Charakteristikum der unbegabten Übersetzer, ist der häufigere Fall. Umgekehrt sind schöpferische und sprachlich kühne Übersetzer manchmal nicht in der Lage, die Tragfähigkeit der originellen Sprachmittel, die sie verwenden, genügend verläßlich abzuschätzen und sich den stilistischen Intentionen des Autors unterzuordnen.

Eine uneingeschränkte Auswahlmöglichkeit zwischen den Stilmitteln hat der Übersetzer nur dort, wo es um die Entscheidung zwischen echten Bedeutungs- und stilistischen Synonymen geht. Da dies aber nur ein Aus-

mete todo o seu desempenho a este traço e cria, assim, uma figura anedótica; ele não se guia, deste modo, pelo caráter em sua totalidade, mas pela sua representação unilateral deste caráter. Compara-se a isso a imitação da característica linguística das pessoas, a amplificação de expressões mais intensas, os diminutivos abundantes em traduções de literatura infantil, etc.

3. O “jogo natural”: na busca pela verdade da expressão, o ator se relaciona com sua própria natureza, ele é “ele mesmo” e experimente subjetivamente as emoções representadas; o resultado é um nivelamento das personagens. Da mesma forma acontece com o nivelamento estilístico do original através do estilo próprio do tradutor.

Lá, onde o tradutor possui mais possibilidades estilísticas à disposição e onde precisa decidir, segundo as exigências do contexto, entre elas, começa a descoberta e escolha. Neste momento acaba o artesanato e começa a arte. Aqui o caráter do trabalho artístico do tradutor pode ser definido precisamente. Para ele, trata-se de uma criatividade, na qual a descoberta é subordinada à escolha, a capacidade inventiva à seletiva. O tradutor precisa de uma intensa imaginação e inventividade linguística, para, com a ajuda destas, criar um grande número de recursos expressivos, tendo a possibilidade de escolher entre estes o mais preciso. Mas, ao mesmo tempo, precisa ter gosto e disciplina para não se deixar afastar da tarefa de reproduzir por uma expressão sedutora ou incorrer em desigualdades estilísticas. Inúmeras vezes, as duas capacidades estão em relação assimétrica. Falta de imaginação, a característica de tradutores sem talento, é o caso mais frequente. Por outro lado, tradutores criativos e linguisticamente ousados muitas vezes não estão em condições de avaliar de modo suficientemente confiável a capacidade dos recursos linguísticos do original que eles utilizam e se subordinar às intenções estilísticas do autor.

O tradutor possui uma possibilidade de escolha absoluta entre os recursos estilísticos somente lá, onde se trata da decisão entre verdadeiros sinônimos de sentido e estilísticos. Visto que isto é apenas um caso excepcional, de fato, pode-se traduzir de diversas maneiras, pois nossa interpretação da obra não é suficientemente precisa e objetiva. Caso contrário, o contexto, a intenção estilística do autor, definiria claramente o conjunto da obra de arte, a escolha de palavras, e, por conseguinte, do recurso estilístico mais complicado. Quanto mais perfeitamente o tradutor compreende a obra, mais consistentemente ele consegue prever a escolha dos recursos tradutórios. Quanto maior for seu talento artístico e linguístico, mais perfeitamente os recursos estão à sua disposição para capturar esta interpretação.

As exigências, que são dirigidas ao tradutor, também determinam mais detalhadamente que tipo de talento a arte de traduzir demanda: acima de tudo, trata-se de imaginação, de capacidade para objetivar e de talento

nahmefall ist, kann in Wirklichkeit meist deshalb auf verschiedene Weise übersetzt werden, weil unsere Auffassung vom Werk nicht präzise und objektiv genug ist. Sonst würde der Kontext, die stilistische Absicht des Autors, kurz die Gesamtheit des Kunstwerks, die Auswahl der Wörter bzw. des komplizierteren Stilmittels eindeutig bestimmen. Je vollkommener der Übersetzer das Werk begreift, desto konsequenter kann er die Auswahl der übersetzerischen Mittel vorausbestimmen. Je größer sein künstlerisches und sprachliches Talent ist, desto vollkommener Mittel stehen ihm zur Erfassung dieser richtigen Interpretation zur Verfügung.

Die Forderungen, die an den Übersetzer herantreten, bestimmen auch näher, welche Art von Talent die Kunst des Übersetzens benötigt: vor allem sind dies die Vorstellungsgabe, die Fähigkeit zu objektivieren und die stilistische Begabung.

estilístico.

III Die ästhetischen Probleme des Übersetzens

A Die schöpferische Reproduktion

1 Die Übersetzung als Kunstgattung

Der tschechische Literaturhistoriker und Übersetzer Otokar Fischer definierte vor vierzig Jahren das Übersetzen als eine Tätigkeit an der Grenze zwischen Wissenschaft und Kunst. Andere Theoretiker betonen manchmal den philologischen, d. i. den fachlichen Charakter dieser Tätigkeit (das Übersetzen aus antiken und orientalischen Sprachen z. B. wird als wissenschaftliche Arbeit angesehen), wieder andere ihren künstlerischen Charakter (Goethes Übersetzung der *Hasanaginica*, Herders Übersetzungen von Volksliedern usw. werden in das eigene poetische Schaffen dieser Dichter eingereiht). Demnach wird die Theorie der Übersetzung als linguistische oder als literaturwissenschaftliche Disziplin betrachtet. In die Kompetenz der Sprachwissenschaft gehört die vergleichende Erforschung zweier Sprachsysteme. Die Kenntnis ihrer Resultate gehört selbstverständlich zu der handwerklichen Ausrüstung des Übersetzers. Zwar bildet das Suchen nach dem sprachlichen Äquivalent den Hauptanteil der übersetzerischen Arbeit, doch erschöpft sie sich darin nicht: in den Bereich der Kunst gehören gerade die Momente dieser Tätigkeit, die sich nicht auf die praktische Anwendung der vergleichenden Grammatik und Stilistik reduzieren lassen – das kritische Abwägen, wie die Werte des Werks im Hinblick auf die Lebensproblematik des Milieus des Übersetzers wirken werden, die Wahl des Standorts der Interpretation, die Übertragung der künstlerischen Wirklichkeiten, die in ihm gestaltet sind, auf das neue kulturelle Milieu, seiner Stilebenen, in die neue Sprache usw. Gerade mit diesem Verhältnis der zwei verschiedenen Konkretisationen des gleichen Werks, der zweifachen Struktur der Übersetzung, ihrer Funktion in der Kultur des Landes u. a. befaßt sich die Literaturwissenschaft.

Damit wir für die künstlerische Analyse der Problematik des Übersetzens einen festeren theoretischen Standpunkt gewinnen als ihn der rein praktische Zugang geben kann, werden wir das Verhältnis der Übersetzung zu anderen Kunstgattungen definieren müssen.

Das Ziel der Übersetzerarbeit ist es, das Originalwerk (dessen Mitteilung) zu erhalten, zu erfassen und zu vermitteln, keinesfalls aber, ein neues Werk zu schaffen, das keinen Vorgänger hat; das Ziel der Über-

III. Os problemas estéticos da tradução

A. Reprodução criativa

1. A tradução como gênero artístico

O historiador literário e tradutor tcheco Otokar Fischer definiu, há quarenta anos, o traduzir como uma atividade na fronteira entre ciência e arte. Outros teóricos acentuam, por vezes, o lado filológico, isto é, o caráter técnico desta atividade (a tradução de línguas antigas e orientais, por exemplo, é vista como trabalho científico), outros ainda, seu lado artístico (a tradução de Goethe de *Hasanaginica*, a tradução de Herder de canções populares, etc., são incorporadas à própria criação poética destes poetas). Por conta disso, a teoria da tradução é considerada ou como disciplina *linguística* ou como *literária*. É da competência da linguística, a investigação comparada entre dois sistemas idiomáticos. O conhecimento de seus resultados pertence, evidentemente, à preparação artesanal do tradutor. Embora a busca pela equivalência linguística constitua a parte principal do trabalho tradutório, esta não chega a se esgotar: pertencem justamente ao domínio artístico, os momentos desta atividade que não podem ser reduzidos ao emprego prático da gramática e da estilística comparada – a ponderação crítica de como os valores da obra atuaram em relação aos problemas vitais do meio do tradutor, a escolha do lugar da interpretação, a translação das realidades artísticas, que se passam nela, para o novo meio cultural, seu nível estilístico na nova língua, etc. A ciência literária lida diretamente com esta relação das duas diferentes concretizações da mesma obra, da estrutura dupla da tradução, sua função na cultura do pai, etc.

Para que conquistemos para a análise artística da problemática do traduzir um ponto de vista teórico mais sólido do que o simples acesso prático pode dar, precisaremos definir a relação da tradução com outros gêneros artísticos.

O objetivo do trabalho tradutório é conservar a obra original (sua mensagem), compreender e conciliar, sem, contudo, criar uma nova obra que não possua antecessora; o objetivo da tradução é reprodutivo. O procedimento de trabalho desta arte consiste em substituir um material linguístico (código) por outro e conseqüentemente dar forma a todos os recursos artísticos provenientes da língua de forma independente. No âmbito linguístico, onde ocorre este processo, este é, portanto, um *original criativo*. A tradução como obra é uma reprodução artística, a tradução como processo, uma criação original, a tradução como gênero artístico, um caso limite na separação entre a arte reprodutiva e original. A tradução, dentre todas as artes, está mais próxima da arte dramática, ainda que nesta o momento de criação original seja mais fortemente ressaltado do que na tradução. O ator dá forma

setzung ist reproduktiv. Das Arbeitsverfahren dieser Kunst besteht darin, daß ein Sprachmaterial (Code) durch ein anderes ersetzt wird und folglich alle aus der Sprache hervorgehenden Kunstmittel selbständig gestaltet werden. In dem Sprachbereich, in dem sich dieser Vorgang abspielt, ist er also *original schöpferisch*. Die Übersetzung als Werk ist eine künstlerische Reproduktion, das Übersetzen als *Vorgang* ein originales Schaffen, die Übersetzung als Kunstgattung ein Grenzfall an der Scheide zwischen reproduzierender und original schöpferender Kunst. Darin kommt der Übersetzung von allen Künsten die Schauspielkunst am nächsten, auch wenn in dieser das original schöpferische Moment stärker zur Geltung kommt als in der Übersetzung. Der Schauspieler nämlich gestaltet ein Werk ganz anderer Art, er setzt einen literarischen Text, dessen Material die Sprache ist, in szenische Darstellung um, deren Träger der Mensch, der Schauspieler ist. Dagegen überträgt der Übersetzer nur ein Werk aus einem Typ von Sprachmaterial in einen anderen der gleichen Kategorie.

Der Anteil des Schöpferischen und des Reproduktiven ist in den einzelnen Gattungen der darstellenden Künste verschieden. Wenn wir die Kopien von Werken der bildenden Kunst außer Betracht lassen, ist das reproduzierende Element relativ am stärksten im musikalischen Vortrag, in dem das interpretierende, nicht aber das selbständig schaffende Moment hervortritt: der Musiker kann zwar die klangliche Grundlage interpretieren, jedoch nicht neu schaffen (es kommt zu keinem Wechsel des Codes, sondern nur zum Austausch graphischer Signale durch akustische). Nicht einmal bei der Rezitation und dem Vortrag kommt die schöpferische Rolle des Mittlers so zur Geltung wie beim Übersetzen: freilich geht es auch hier nicht um den Austausch des Materials eines Kunstwerks als vielmehr um die Ausnützung der verschiedenen Möglichkeiten des gleichen Materials. Der geschriebene Text enthält in sich nur die notwendigen Bestandteile für eine klangliche Realisation (die lautliche Gestalt der Wörter), und alle anderen nur potentiell, in gestaltbarer Form: die Stimmstärke, die Intonationsschwankungen, die Möglichkeiten der syntaktischen Gliederung usw. (es kommt zu einer Transposition aus einem reduzierten Code in einen komplizierteren). Der Schauspieler aber interpretiert den Text nicht nur durch seinen Vortrag, sondern er schafft selbständig physische Handlungen, die im Text nicht präzisiert sind, und dies, um das reproduzierende Ziel seiner Leistung zu verwirklichen. Die Situation in der Schauspielkunst ist umso komplizierter, als der dramatische Text nur eine Vorlage darstellt, an deren Gestaltung noch eine ganze Reihe von Mitarbeitern beteiligt ist (die in dem geschriebenen Text enthaltene Mitteilung wird aufgespalten, ergänzt und mit einigen unterschiedlichen Codes kodiert). Es gibt also auch in den sogenannten darstellenden Künsten ein starkes schöpferisches Moment, und gerade dies verleiht ihnen den Charakter der Kunst, im Gegensatz zur mechanischen Reproduktion.

a uma obra de um tipo completamente diferente, ele transforma um texto literário, cujo material é a língua, em representação dramática, cujo representante humano é o ator. Em contrapartida, o tradutor translada apenas uma obra de um tipo de material linguístico para outro da mesma categoria.

A participação da criatividade e da reprodução é diferente em cada gênero das artes cênicas. Se prescindirmos das cópias de obras das artes visuais, o elemento reprodutivo relativamente mais forte está na execução musical, onde é ressaltado o momento interpretativo, mas não da criação em si: o músico, embora, possa interpretar a base sonora, não pode criar nada novo (não se tem o direito de mudar o código, apenas de intercambiar sinais gráficos em acústicos). Não se ressalta no recital e na execução o papel criativo do intermediário como na tradução: certamente, não se trata do intercambio de material de uma obra artística, mas antes do aproveitamento das diversas possibilidades do mesmo material. O texto escrito contém em si somente os componentes essenciais para uma realização sonora (a forma fonética das palavras), e todos os outros somente potencialmente, em forma personalizada: o poder da voz, as variações de entonação, as possibilidades de estruturação sintática, etc. (havendo a transposição de um código reduzido para um mais complicado). O ator, contudo, interpreta o texto não somente através de sua execução, mas sim cria, de forma independente, ações físicas, que não são precisas no texto, e isto, para realizar o objetivo reprodutivo de sua apresentação. A situação na arte dramática é tanto mais complicada quanto mais o texto dramático representa somente um original em cuja formação um grande número de colaboradores toma parte (a comunicação contida no texto escrito é dividida, completada e codificada com alguns códigos diferentes). Há, portanto, também nas artes performáticas um momento fortemente criativo, e exatamente isto lhe confere o caráter de arte, em oposição à reprodução mecânica.

Pelo confronto da tradução com outros gêneros artísticos não se trata da criação de alguma sistemática acadêmica das artes. Trata-se, muito mais, de objetivos práticos. Para a solução de muitos problemas este pode ser uma espécie de suporte empírico, com cuja ajuda um problema de tipo semelhante em outra arte performática com metodologia mais elaborada é utilizado para comparação. E parece que, em contrapartida, a teoria da tradução pode ser um suporte para muitas disciplinas ainda pouco elaboradas. Um crítico da primeira edição (tcheca) deste livro manifestou em uma revista técnica sobre filme a opinião: “ainda que provisoriamente não tenhamos nenhuma teoria especial da adaptação fílmica, conseguimos solucionar muitos problemas com base neste livro”. Em contrapartida, um outro crítico chamou a atenção de que muitas obras são determinadas primariamente pela reprodução (por exemplo, a partitura musical, o texto dramático) e que o termo reprodução somente é utilizado em sentido completo pela reprodução técnica.

Bei der Gegenüberstellung der Übersetzung mit anderen Kunstgattungen geht es nicht darum, irgendeine akademische Systematik der Künste zu schaffen. Es geht vielmehr um praktische Ziele. Bei der Lösung mancher Probleme kann sie nämlich gleichsam eine empirische Stütze sein, mit deren Hilfe ein ähnlich geartetes Problem in einer anderen darstellenden Kunst mit ausgearbeiteter Methodologie zum Vergleich herangezogen wird. Und es scheint, daß umgekehrt wieder die Theorie der Übersetzung für manche noch weniger ausgearbeiteten Disziplinen eine Stütze sein kann. Ein Rezensent der ersten (tschechischen) Ausgabe dieses Buchs äußerte in einer Film-Fachzeitschrift die Ansicht: »Auch wenn wir vorläufig noch keine spezielle Theorie der Filmadaptation haben, so können wir doch manche Probleme auf Grund dieses Buches lösen.« Umgekehrt machte ein anderer Rezensent darauf aufmerksam, daß manche Werke primär für die Reproduktion bestimmt sind (z. B. die Musikpartitur, der Text des Dramas) und daß der Begriff Reproduktion im vollen Sinne nur für die technische Reproduktion anwendbar ist.

Wenn wir sagen, daß die Übersetzung eine Reproduktion sei und das Übersetzen ein original-schöpferischer Prozeß, so bilden wir eine normative Definition und sagen, wie die Übersetzung beschaffen sein soll. Der normativen Definition würde die ideale Übersetzung entsprechen. Je schwächer die Übersetzung ist, desto weiter ist sie von dieser Definition entfernt. Als wertmindernd werden die Züge empfunden, die dieser Definition widersprechen: im Prozeß des Übersetzens die unschöpferischen Züge, die passiv reproduzierenden, im Endergebnis des Werks sodann Züge, die dem Ziel der Reproduktion widersprechen, d. i. der Förderung nach Wahrheitstreue. Wenn der Übersetzer gegen die Forderung nach einem ursprünglichen schöpferischen Umgestalten verstößt, zerstört er gleichzeitig auch den Reproduktionswert des Werks.

Gegen das selbständige Umformen des Werks verstößt der Übersetzer z. B. dann, wenn er die Besonderheit einer Person in der Aussprache oder in der Rechtschreibung so darstellt, daß er einfach die wörtliche Bedeutung des Textes wiedergibt. In Galsworthys *Forsyte Saga* beispielsweise wird die Diktion Swithin Forsytes so erfaßt:

»Er – how are you? he said in his dandified way, aspirating the 'h' strongly (this difficult letter was almost absolutely safe in his keeping) – 'how are you?'«

und so die Diktion des kriederischen Reverend:

»And the Rev. Mr. Boms, who always proposed a vote of thanks to the chairman, in which he invariably expressed the hope that the Board would not forget to elevete their employees, using the word with a double e, as being more vigorous and Anglo-Saxon.«

In beiden Fällen müßte das stilistische Verfahren des Autors nachvollzogen, d. h. aus dem sprachlichen Material des Übersetzers eine selbstän-

ca.

Quando dizemos que a tradução é reprodução e o traduzir um processo criativo original, formamos uma definição normativa e dizemos como a tradução deve ser alcançada. Da definição normativa corresponderia a tradução ideal. Quanto mais fraca for a tradução, mais longe estará desta definição. Como prejuízo, são sentidas as características que contradizem esta definição: no processo de traduzir, as características não criativas, reproduzidas passivamente; no resultado final as características que contradizem o objetivo da reprodução, isto é, da exigência da fidelidade. Quando o tradutor infringe a exigência de uma reconfiguração original e criativa, destrói, simultaneamente, o valor de reprodução da obra.

O tradutor infringe, por exemplo, a transformação independente da obra, quando representa a particularidade de uma pessoa na pronúncia ou na ortografia correta, de forma que ele reproduz simplesmente o sentido literal do texto. Na *Forsyte Saga* de Galsworthy, por exemplo, a dicção de Swithin Forsyte é compreendida assim:

“Er – how are you? He Said in his dandified way, aspirating the ‘h’ strongly (this difficulty letter was almost absolutely safe in his keeping) – ‘how are you?’”

E a dicção do reverendo servil:

“And the Rev. Mr. Boms, Who always proposed a vote of thanks to the chairman, in which he invariably expressed the hope that the Board would not forget to elevate their employees, using the word with a double e, as being more vigorous and Anglo-Saxon.”

Em ambos os casos o procedimento estilístico do autor deve tentar ser compreendido, isto é, a partir do material linguístico do tradutor será criada uma solução autônoma que intermedeie uma representação quando se tratar de um falante culto, ou pedante.

2. As duas normas da tradução artística.

Uma outra tarefa da análise estética de um gênero artístico é fixar critérios fundamentais para sua qualificação. O fundamento da estética e crítica da tradução é – assim como de todas as outras artes – a *categoria de valor*. O valor é determinado através da relação da obra com a *norma* do gênero artístico em questão. Contudo, as normas devem ser compreendidas historicamente; no curso do desenvolvimento estas alteram seu conteúdo preciso e sua hierarquia.

No desenvolvimento da arte cênica, duas normas se sobressaem: a norma do reproduzir (exigência de fidelidade, da compreensão correta) e a norma do “artístico” (exigência de beleza). Esta antítese estética fundamen

dige Lösung geschaffen werden, die eine Vorstellung davon vermittelt, daß es sich um einen kultivierten bzw. pedantischen Sprecher handelt.

2 Die zwei Normen der künstlerischen Übersetzung

Eine weitere Aufgabe der ästhetischen Analyse einer Kunstgattung ist es, grundsätzliche Kriterien für ihre Wertung festzusetzen. Die Grundlage der Ästhetik und Kritik der Übersetzung ist – ebenso wie bei jeder anderen Kunst – die *Wertkategorie*. Der Wert wird bestimmt durch das Verhältnis des Werks zu der *Norm* der betreffenden Kunstgattung. Allerdings müssen die Normen historisch verstanden werden: im Verlauf der Entwicklung ändern sich deren genauer Inhalt und ihre Hierarchie.

In der Entwicklung der darstellenden Kunst kommen zwei Normen zur Geltung: die Norm des Reproduzierens (Forderung nach Wahrheitstreue, nach der richtigen Erfassung) und die Norm des »Künstlerischen« (Forderung nach Schönheit). Diese grundlegende ästhetische Antithese offenbart sich bei der Übersetzerarbeit in technischer Hinsicht als der Gegensatz zwischen der sogenannten übersetzerischen Treue und Freiheit. Als die »treue« (oder besser wortgetreue) Übersetzungsmethode bezeichnen wir das Arbeitsverfahren jener Übersetzer, die als ihr Hauptziel die genaue Reproduktion der Vorlage betrachten, als »freie« (oder besser adaptierende) Methode diejenige, welcher es vor allem um die Schönheit, d. h. um die ästhetische und gedankliche Nähe zum Leser geht, darum, daß mit der Übersetzung ein deutsches Originalkunstwerk entsteht. Aus der Geschichte des Übersetzens ist bekannt, daß der Humanismus unter der sogenannten Treue vor allem das präzise Verdolmetschen der Bedeutung, die Romantik die Wiedergabe der nationalen und individuellen Eigenheiten verstand usw. Ebenso änderte sich auch die Rangfolge dieser Normen. Beide Qualitäten sind unentbehrlich: die Übersetzung muß selbstverständlich eine möglichst genaue Wiedergabe des Originalwerks, vor allem aber ein hochwertiges literarisches Werk sein, denn sonst wäre die vollkommenste Worttreue vergebens. Wenn wir uns bemühen wollen, abzugrenzen, wie heute diese beiden Normen in der darstellenden Kunst verstanden werden, so müssen wir vorausschicken, daß die Norm der sogenannten Treue in der Originalkunst der Norm der Wahrhaftigkeit entspricht: es geht um das Verhältnis zur Vorlage (d. h. zur Wirklichkeit im Originalwerk und zum Original bei der Reproduktion), um den Erkenntniswert des Werks.

Die *Wahrhaftigkeit* im Kunstwerk bedeutet nicht Übereinstimmung mit der Wirklichkeit, wohl aber das Erfassen und Mitteilen der Wirklichkeit. Am klarsten kann man dies an der szenischen Darstellung zeigen: es ist nicht nötig, daß eine Szene, die sich unter einem Baum abspielen soll, unter einem wirklichen Baum abläuft: gewöhnlich geben wir sogar einem imitierten Baum den Vorzug. Ein wirklicher Baum wäre, ähnlich

tal se manifesta no trabalho do tradutor do ponto de vista técnico como a oposição entre a fidelidade tradutória e a liberdade. Como método de tradução “fiel” (ou melhor, literal), classificamos o procedimento de trabalho de todos os tradutores que consideram como seu objetivo principal a reprodução exata do original, como método “livre” (ou melhor, adaptativo) aquele que trata antes de tudo da beleza, isto é, da proximidade estética e intelectual com o leitor, originando, com a tradução, uma obra de arte original em alemão. A partir da história da tradução é sabido que o humanismo entendia por fidelidade a interpretação exata do sentido, o romantismo, a reprodução das particularidades nacionais e individuais, etc. Do mesmo modo, as prioridades destas normas mudavam. Ambas as qualidades são indispensáveis: a tradução deve ser, evidentemente, uma reprodução mais exata possível da obra original, mas, sobretudo, uma obra literária de grande valor, pois, do contrário, a mais perfeita fidelidade literal seria em vão. Se nos esforçarmos para delimitar como estas duas normas são compreendidas hoje em dia nas artes visuais, então devemos dizer, antes de qualquer coisa, que a norma da chamada fidelidade na arte original corresponde à norma da verossimilhança: trata-se da relação com o original (isto é, com a realidade na obra original e com o original em relação à reprodução), do valor de conhecimento da obra.

A *verossimilhança* na obra de arte não significa correspondência com a realidade, mas sim, a compreensão e comunicação da realidade. Mais claramente, isto pode ser demonstrado na representação dramática: não é necessário que uma cena que deva se passar sob uma árvore, ocorra sob uma árvore real: normalmente damos até preferência por uma imitação de árvore. Uma árvore real seria, assim como um ator sem maquiagem, pálida e sem vida. Aqui não se trata da correspondência com a realidade, mas sim, da criação artística atuando sobre o público como a realidade: através de uma identificação de realidade e arte chegaríamos ao naturalismo.

Também a exigência de verossimilhança na tradução não pressupõe uma cópia naturalista, mas sim a comunicação de todos os traços essenciais do original ao leitor: a tradução não consegue assemelhar-se ao original, ela deve, contudo, atuar sobre o leitor da mesma forma. O tradutor precisa, assim como o criador teatral, atentar para a perspectiva: seu leitor possui outros conhecimentos e experiências estéticas que o leitor do original. Por isso, de uma cópia mecânica ele não entenderia muito, e muito em um sentido distorcido. O tradutor não deve preservar apenas os contornos formais do texto, mas também seu sentido e valor estético, e isto com recursos que possam familiarizar seus leitores com este valor. Nisto consiste o princípio da tradução realista. Uma teoria que insistisse na cópia mecânica do original conduziria ao naturalismo tradutório. (Na prática, sem dúvida, tais traduções servis ocorrem irrefletidamente, sem um ponto de vista firme).

einem ungeschminkten Schauspieler, blaß und leblos. Es kommt hier nicht auf die Übereinstimmung mit der Wirklichkeit an, sondern darauf, daß das Kunstgebilde auf den Betrachter als wirklich wirkt: durch eine Identifizierung von Wirklichkeit und Kunst würden wir zum Naturalismus gelangen.

Auch die Forderung nach Wahrhaftigkeit in der Übersetzung setzt keineswegs eine naturalistische Kopie voraus, sondern die Mitteilung aller wesentlichen Züge des Originals an den Leser: die Übersetzung kann nicht dem Original gleichen, sie soll aber auf den Leser auf die gleiche Weise wirken. Der Übersetzer muß, ähnlich dem szenischen Gestalter, auf die Perspektive achten: sein Leser hat einen anderen Hintergrund an Kenntnissen und ästhetischen Erfahrungen als der Leser des Originals. Deshalb würde er bei einer mechanischen Kopie vieles nicht und vieles in einem verzerrten Sinne verstehen. Der Übersetzer soll keinesfalls die formalen Konturen des Textes, sondern dessen Bedeutung und ästhetischen Wert bewahren, und dies mit Mitteln, die seinem Leser diese Werte nahebringen können. Hierin besteht das Prinzip der realistischen Übersetzung. Eine Theorie, die auf der mechanischen Kopie der Vorlage bestünde, würde zum übersetzerischen Naturalismus führen. (In der Praxis freilich entstehen solche sklavische Übersetzungen unreflektiert, ohne einen festen Standort).

Eine übersetzerische Perspektive ist besonders bei der Suche nach stilistischen Äquivalenten notwendig. Die *Wahrung des Stils* ist eine sehr problematische und nicht in vollem Maße realisierbare Forderung. Bisher wurde hauptsächlich nach zwei Methoden gearbeitet: a) Wahrung der formalen Mittel der Vorlage, b) Substitutionen des fremden Stils durch einen entsprechenden heimischen. Die erste Methode rechnet nicht in hinreichendem Maße mit dem verschiedenartigen formalen Empfinden und den Traditionen der einzelnen Literaturen, die zweite (die z. B. Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff entwickelt hat), stützt sich auf schwer abzuschätzende Analogien. Ihr Ansatz ist ähnlich wie bei einer Substitution der fremden Sprachform durch die heimische. Doch kann sich die Substitution von Sprachformen auf einen gemeinsamen Nenner stützen (den begrifflichen oder stilistischen Aussagewert), während der gemeinsame Nenner der stilistischen Verfahren von individuellen Bedingungen abhängig und schwer meßbar ist. Den Weg zur Lösung dieser übersetzerischen Schwierigkeiten weist wiederum die Originalliteratur. Wenn ein moderner Prosaschriftsteller einen Roman aus dem 13. Jahrhundert schreibt, werden seine Gestalten nicht mittelhochdeutsch sprechen, sondern er wird sich – sofern er überhaupt archaisiert – seinen eigenen historischen Stil schaffen, der keine naturalistische Kopie der Sprache aus der Zeit der Romanhandlung ist, und wird das historische Kolorit meist mit neueren Mitteln erzeugen. Ebenso wenig könnte ein moderner Übersetzer einen romantischen Dichter in der Sprache von Novalis oder Brentano übersetzen, eher wird er Andeutungen eines romantischen Stils aus den Sprachmitteln schöpfen, über

Uma perspectiva tradutória é essencial principalmente na busca de equivalentes estéticos. A *preservação do estilo* é uma exigência muito problemática e em grande medida não realizável. Até agora trabalhou-se principalmente de acordo com dois métodos: a) preservação dos recursos formais do modelo, b) substituição do estilo estrangeiro por um correspondente nacional. O primeiro método não conta com o sentido formal distinto e com tradições das literaturas particulares em quantidade suficiente; o segundo (desenvolvido, por exemplo, por Ulrich Von Wilamowitz-Moellendorff), fundamenta-se em analogias indeterminadas. Sua abordagem é semelhante a uma substituição da forma linguística estrangeira por uma nacional. Então, a substituição de formas linguísticas estrangeiras pode se fundamentar em um denominador comum (o valor informativo conceitual ou estilístico), enquanto o denominador comum dos procedimentos estilísticos de condições individuais é dependente e dificilmente mensurável. O caminho para a solução destas dificuldades tradutórias indica novamente a literatura original. Quando um escritor moderno escreve um romance do século 13, seus personagens não falam Médio-alto alemão, mas ele cria seu próprio estilo histórico – se empregar arcaísmos – que não é uma cópia naturalista da língua do período em que se passa o romance, e produzirá o colorido histórico principalmente com recursos mais novos. Tampouco conseguiria um tradutor moderno traduzir um poeta romântico na língua de Novalis ou Brentano, quanto criar alusões de um estilo romântico a partir dos recursos linguísticos que a poesia contemporânea dispõe. Trata-se do caso especial de uma formação artística da realidade na obra: o estilo do original é o fato objetivo que o tradutor transforma subjetivamente.

Com a perspectiva do leitor atual também deve ser levado em conta quando algum dos recursos estilísticos do original seja antiquado. Charles Dickens utiliza, com preferência, múltiplas repetições da mesma estrutura sintática ou da mesma palavra revestida de ênfase. Hoje em dia, sentimos esta repetição mecânica como primitivismo estilístico. Em Dickens, contudo, ela também é significativa para a construção emocional da obra, porque a sobrecarga de muitas impressões com o *pathos* tipicamente dickensiano e sua sentimentalidade estão estreitamente ligados. É, portanto, necessário preservá-las, sem, contudo, atentar contra o gosto. Em duas traduções austríacas do início de *Klein Dorrit* de Dickens, mostro como é problemática manter tais repetições.

Everything in Marseilles, and about Marseilles, had stared at the fervid Sky, and been stared at in return, until a staring habit had become universal there. Strangers were stared out of countenance by staring white houses, staring white walls, staring white streets, staring tracts of arid roads, staring hills from which verdure was burnt away... Far away the

die die heutige Poesie verfügt. Es handelt sich um den speziellen Fall einer künstlerischen Gestaltung der Realität im Werk: der Stil der Vorlage ist das objektive Faktum, das der Übersetzer subjektiv umgestaltet.

Mit der Perspektive des heutigen Lesers muß auch dann gerechnet werden, wenn man ein stilistisches Mittel der Vorlage veraltet ist. Charles Dickens verwendet mit Vorliebe vielfache Wiederholungen des gleichen syntaktischen Gefüges oder des gleichen mit Nachdruck versehenen Wortes. Heute empfinden wir diese mechanische Wiederholung als stilistischen Primitivismus. Bei Dickens ist sie jedoch auch für den emotionalen Aufbau des Werkes von Bedeutung, weil das Überbetonen manchen Eindrucks mit dem typisch Dickens'schen Pathos und seiner Sentimentalität eng zusammenhängt. Es ist also notwendig, sie zu bewahren, dabei jedoch nicht gegen den Geschmack zu verstoßen. An zwei österreichischen Übersetzungen des Anfangs von Dickens' *Klein-Dorrit* zeige ich, wie problematisch es ist, solche Wiederholungen beizubehalten.

Everything in Marseilles, and about Marseilles, had *stared* at the fervid sky, and been *stared* at in return, until a *staring* habit had become universal there. Strangers were *stared* out of countenance by *staring white* houses, *staring white* walls, *staring white* streets, *staring* tracts of arid roads, *staring* hills from which verdure was burnt away . . . Far away the *staring* roads, deep in dust, *stared* from the hill-side, *stared* from the interminable plain.

Jegliches Ding in und um Marseilles ist unter dem *starren* Himmel selbst *starr* geworden. Der Fremde kommt aus der Fassung, wenn er die *starren weißen* Häuser, die *blanken* Mauern, die *bellenden* Straßen und trockenen Pfade, die scharfgezeichneten Hügel mit dem versengten Pflanzenwuchs *anstarrt*. Die einzigen Gegenstände, welche kein ganz *erstarrtes* Ansehen besitzen, sind die Weinreben . . . In der Ferne *starrten* staubige Wege und die endlose Ebene in scharf gezeichneten Umrissen.

(Gottlieb Walther, 1956)

Alles in und um Marseille *starrte* zu der glühenden Sonne empor, die wiederum auf Marseille und seine Umgebung *herabstarrte*, bis zuletzt alles weit und breit ein *starrendes* Ansehen annahm. Die *starrenden weißen* Häuser, *starrenden weißen* Wände, *starrenden weißen* Straßen, *starrenden weißen* dürrten Landwege und die *starrenden* Hügel, deren Grün die Sonne versengt – machten auf den Fremden den quälendsten Eindruck. Das einzige, was nicht dieses unbeweglich *starre* und helle Ansehen hatte, waren die Weinranken . . . Aus der Ferne *starrten* die tiefbestaubten Straßen *von den* Hügelabhängen, *von den* Hohlwegen, *von der* endlosen Ebene dem Wanderer entgegen.

(Carl Kolb, 1927)

staring roads, deep in dust, stared from the hill-side, stared from the interminable plain.

Jegliches Ding in und um Marseilles ist unter dem starren Himmel selbst starr geworden. Der Fremde kommt aus der Fassung, wenn er die starrenweißen Häuser, die blanken Mauern, die hellen Straßen und trocknen Pfade, die scharfgezeichneten Hügel mit dem versengten Pflanzenwuchs anstarrt. Die einzigen Gegenstände, welche kein ganz erstarrtes Ansehen besitzen, sind die Weinreben... In den Ferne starren staubige Wege und die endlose Ebene in scharf gezeichneten Umrissen.

(Gottlieb Walther, 1956)⁷⁹

Alles in und um Marseilles starrte zu den glühenden Sonne empor, die wiederum auf Marseille und seine Umgebung herabstarrte, bis zuletzt alles weit und breit ein starrendes Ansehen annahm. Die starrend weißen Häuser, starrend weißen Wände, starrend weißen Straßen, starrend weißen dünnen Landwege und die starrend Hügel, deren Grün und die Sonne versengt – machten auf den Fremden den quälendsten Eindruck. Das einzige, was nicht dieses unbeweglich starre und helle Ansehen hatte, waren die Weinranken... Aus den Ferne starren die tiefbestaubten Straßen von den Hügelabhängen, von den Hohlwegen, von der endlosen Ebene den Wanderer entgegen.

(Carl Kolb, 1927)⁸⁰

Kolb preserva a repetição pesada do motivo da visão fixa, suaviza, entretanto, a mecânica da repetição da mesma palavra, colocando, no lugar do estereótipo inglês *to stare*, algumas variantes: *starren*, *herabstarren*, *starrend*. A impressão do meio-dia em Marselha, quente até a incandescência, que sempre penetra nos olhos de modo cansativo, é alcançada por Kolb através repetição das palavras *starrend weiß*; aqui, novamente, Walther não repete as palavras correspondentes, mas sim as qualidades da cor: *weiß*,

⁷⁹ Cada coisa em e a volta de Marselha tornou-se, rígida sob um rígido céu. O estrangeiro fica desconcertado quando ele olha as rígidas casas brancas, os muros brancos, as ruas claras e os caminhos áridos, o morro aguçado com a vegetação queimada. Os únicos objetos que não possuem um aspecto rígido, são as vinhas... à distância fitam estradas empoeiradas e a planície sem fim em contornos bem definidos. N. do T.

⁸⁰ Tudo em e ao redor de Marselha fita o sol escaldante acima, o qual mira Marselha e seu entorno, até que, por fim, tudo adotou uma aparência largamente observadora. As casas brancas espreitantes, as paredes brancas espreitantes, ruas brancas espreitantes, caminhos áridos brancos espreitantes e a colina espreitante, cujo verde o sol queimou – causam no estrangeiro a impressão mais atormentadora. As únicas coisas, que não possuem esta aparência fixamente observadora e clara, são as vinhas...Ao longe, encaravam o viajante as estradas empoeiradas da encosta da colina, dos desfiladeiros, da planície sem fim. N. do T.

Kolb bewahrt die aufdringliche Wiederholung des Motivs des starrenden Anblicks, mildert jedoch das Medianische der Wiederholung des gleichen Wortes dadurch, daß er anstelle des stereotypen englischen *to stare* einige Varianten hat: *starren*, *herabstarren*, *starrend*. Der Eindruck des bis zur Weißglut erhitzten Mittags in Marseille, der immer wieder ermüdend ins Auge sticht, wird bei Kolb durch die Wiederholung der Wörter *starrend weiß erfaßt*; hier wiederum wiederholt Walther nicht die entsprechenden Wörter, sondern die Farbqualitäten: *weiß*, *blank*, *hell*. Und schließlich fand wieder Kolb im letzten Absatz einen Weg, die Wiederholungen beizubehalten und dabei einem Konflikt mit der zeitgenössischen stilistischen Norm auszuweichen: die Wiederholung des Wortes *to stare* ersetzte er durch einen grammatikalischen Parallelismus der Konstruktion mit *von der*.

Die zweite Forderung, die wir an die Übersetzung stellen, und das zweite Kriterium, nach dem wir sie beurteilen, ist die Schönheit, die künstlerische Vollkommenheit, die ästhetische Bedeutung der Übersetzung als eines Werks der Nationalliteratur des Übersetzers. Daß diese Norm der Übersetzung und dem Originalwerk gemeinsam ist und darin im großen und ganzen den gleichen Inhalt umfaßt, kompliziert die Arbeit des Übersetzers und die Kritik der Übersetzung. Übersetzer haben das angeborene Bestreben, das Original zu berichtigen und zu verzieren. In manchen Epochen wurde dies sogar theoretisch empfohlen. Der französische Übersetzer des 18. Jahrhunderts Fréron z. B. behauptet: »Rien n'est plus aisé, qu'une fidélité scrupuleuse; rien ne l'est moins que le bel art d'embellir et de perfectionner«, und er fügt hinzu, man brauche »une main assez habile pour lever l'écorce, c'est-à-dire pour établir l'ordre, retrancher les superfluités, corriger les traits, et ne laisser voir enfin que ce qui mérite effectivement l'admiration.«²² Das ist ein sehr gefährlicher Rat, denn der Geschmack des Übersetzers ist oft subjektiv. In der Regel ist der Übersetzer auch weniger Künstler als der Autor der Vorlage, und die scheinbaren Mängel des Werks haben meist ihren Grund darin, daß wir die Absichten des Autors nicht verstehen, und nicht in dessen Inkonsistenz. Der Kritiker der Übersetzung muß wiederum sehr vorsichtig urteilen, um die absichtliche Nachahmung des primitiven Stils der Vorlage nicht dem Übersetzer als Ungeschicklichkeit vorzuwerfen oder, umgekehrt, den Übersetzer der Vorzüge der Vorlage wegen nicht zu überschätzen.

Die doppelte ästhetische Norm in der Übersetzung ist meist die Ursache für die Fehlkritik über den Wert konkreter Übersetzungen: Schönheit und Texttreue werden einander oft gegenübergestellt, als würden sie sich ausschließen. Sie schließen sich jedoch nur dann aus, wenn man unter Schönheit das Gefällige und unter Wahrheitstreue die Worttreue versteht. Ein stilistischer und gefühlsmäßiger Exhibitionismus, ein Zurschaustellen der

blank, hell. E, por fim, Korb encontra, no último trecho, uma maneira de conservar as repetições e, assim, evitar um conflito com a norma estilística contemporânea: substitui a repetição da palavra *to stare* por um paralelismo gramatical da construção com *von der*.

A segunda exigência, que se apresenta na tradução, e o segundo critério, pelo qual nós a julgamos, é a beleza, a perfeição artística, o significado estético da tradução enquanto uma obra da literatura nacional do tradutor. Já que esta norma é comum à tradução e à obra original, envolvendo, em geral, o mesmo conteúdo, complica o trabalho do tradutor e da crítica de tradução. Tradutores têm o esforço inato de corrigir e ornar o original. Em muitos períodos, isto foi até mesmo recomendado teoricamente. O tradutor francês do século 18, Fréron, afirma, por exemplo: “*Rien n’est plus ais , qu’une fidélité scrupuleuse; rien ne l’est moins que le bel art d’embellir et de perfectionner*”, e acrescenta, é preciso “*une main assez habile pour lever l’ core, c’est-à-dire pour établir l’ordre, retrancher les superfluit s, corriger les traits, et ne laisser voir enfin que ce qui mérite effectivement l’admiration*”⁸¹. Este é um conselho muito perigoso, pois o gosto do tradutor é frequentemente subjetivo. Em regra, o tradutor também é menos artista do que o autor do original, e os erros visíveis na obra, ocorrem ao não entendermos a intenção do autor, e nem sua inconsistência. O crítico de tradução precisa, por outro lado, julgar de modo muito cuidadoso, para não tratar a imitação intencional do estilo primitivo do original pelo tradutor como torpeza, ou, ao contrário, não superestimar o tradutor de mérito sobre o original.

A norma est tica dupla na tradução é, em geral, a causa da crítica do erro sobre o valor de traduções concretas: beleza e fidelidade se tornam, frequentemente, justapostas, como se excluíssem-se. Elas se excluem, entretanto, somente quando se entende por beleza o agradável e por fidelidade o literal. Um exibicionismo estilístico e emocional, uma exposição da arte linguística e uma amplificação sentimental de efeitos emocionais não podem ser considerados valor est tico, estes são mais características do *kitsch* tradutório. Por outro lado, a aproximação do modelo não é, em si, uma escala do valor da tradução, mas somente um atributo do método. Para o valor da tradução, como de toda obra de arte, o método escolhido não é decisivo – este é frequentemente condicionado pelo material e pela situação cultural –, mas sim, o modo como o tradutor presta-se a trabalhar com seu método: neste sentido, por exemplo, seria inocente, em rela  o   literatura original, caracterizar o método dos rom nticos como melhor do que o m to-

⁸¹ Citado de C.B. West: La théorie de la traduction au XVIIIe siècle par rapport surtout aux traductions française d’ouvrages anglais, in: R vue de la littérature comparée 12/1932, 333.

eigenen Sprachkunst und ein sentimentales Verstärken von Gefühlseffekten kann man nicht als ästhetischen Wert betrachten, es sind dies vielmehr die Merkmale des Übersetzerischen Kitsches. Umgekehrt ist auch die Nähe zur Vorlage nicht an sich schon ein Maßstab für den Wert der Übersetzung, sondern nur ein Kennzeichen der Methode. Für den Wert der Übersetzung ist, wie für jedes Kunstwerk, nicht die gewählte Methode entscheidend – diese ist oft durch das Material und die kulturelle Situation bedingt –, sondern die Art, wie der Übersetzer mit seiner Methode zu arbeiten versteht: in diesem Sinne wäre es beispielsweise naiv, in der Originalliteratur die Methode der Romantiker als besser zu bezeichnen, als die Methode der Klassizisten, doch kann man in den einzelnen Epochen die Meister von den Epigonen danach unterscheiden, wie sie ihre Methode beherrschen.

3 Die Ambivalenz des übersetzten Werks

Das übersetzte Werk ist ein gemischtes, hybrides Gebilde. Die Übersetzung ist kein einheitliches Werk, sondern die Verschmelzung, das Konglomerat zweier Strukturen: auf der einen Seite steht der Bedeutungsgehalt und die formale Kontur des Originals, auf der anderen Seite das ganze System der an die Sprache gebundenen Züge, die der Übersetzer dem Werk beigegeben hat. Beide Schichten – oder besser Qualitäten, die sich im Ganzen des Werks durchdringen – stehen in einem Spannungsverhältnis zueinander, und dies kann zu Konflikten führen.

Der Inhalt des Werks ist von einem fremden Milieu abhängig, die Sprache des Werks ist die eigene Muttersprache. Der Leser macht sich diesen Zwiespalt erst dann bewußt, wenn es zu einem klaren Konflikt zwischen dem Milieu der Handlung und dem spezifisch deutschen Ausdruck kommt. Es gibt Fälle, in denen die bestmögliche Übersetzerische Lösung einen Kompromiß darstellt, der die Widersprüche in der Übersetzung nicht ganz verdecken kann.

Oft erscheint dies bei der Übersetzung von Taufnamen. In der *Forsyte Saga* z. B. finden wir die Taufnamen Nicholas, James, Philip, Irene, Soames, Swithin, Jolyon, George, Ann. Wenn wir die englische Form der Namen George, Ann usw. beibehalten, werden die fremden Namen in einigen Situationen die Atmosphäre des Vertrauten stören. Entschließen wir uns dagegen, die Namen zu verdeutschen – was geschieht dann mit Soames, Jolyon und Swithin, die keine deutsche Entsprechung haben? Es entstünde so ein Gemisch von deutschen und fremden Namen. Ähnliche Schwierigkeiten ergeben sich bei Ortsnamen, Straßennamen, Gebäudenamen usw. Hier hilft keine pauschale Theorie. Der Übersetzer muß von Fall zu Fall die tragbarste Lösung suchen.

Weniger auffallend, jedoch von grundsätzlicher Bedeutung ist der Zwi-

do dos classicistas, entretanto, pode-se distinguir os mestres dos epígonos de cada época pelo modo como eles dominavam seu método.

3. A ambivalência da obra traduzida

A obra traduzida é uma criação mista e híbrida. A tradução não é uma obra uniforme, mas sim a fusão, o conglomerado de duas estruturas: por um lado está o conteúdo significativo e o contorno formal do original, por outro lado, todo o sistema dos traços ligados à língua que o tradutor agregou à obra. Ambas as camadas – ou melhor, qualidades, que penetram no todo da obra – estão em uma relação de tensão entre si, e isto pode levar a conflitos.

O conteúdo da obra é dependente de um meio estrangeiro, a língua da obra é a própria língua materna. O leitor faz-se consciente deste choque somente quando resulta em um conflito claro entre o meio da ação e a expressão especificamente alemã. Há casos, em que a melhor solução tradutória possível apresenta um ajuste que não consegue ocultar completamente as contradições na tradução.

Frequentemente ocorre isso na tradução de prenomes. Na *Forsyte Saga*, por exemplo, encontramos os prenomes, Nicholas, James, Philip, Irene, Soames, Swithin, Jolyon, George, Ann. Se conservarmos a forma inglesa dos nomes George, Ann, etc., os nomes estrangeiros perturbarão, em algumas situações, a atmosfera de familiaridade. Se nos decidirmos, ao contrário, por germanizar os nomes, o que acontece então com Soames, Jolyon e Swithin, que não possuem correspondente alemão? Originar-se-ia, então, em uma mescla de nomes alemães e estrangeiros. Dificuldades semelhantes resultam de nomes de lugares, de ruas, construções, e assim por diante. Aqui nenhuma teoria geral ajuda. O tradutor deve procurar, de caso em caso, a solução mais tolerável.

Menos notório, porém, de significado mais fundamental, é o conflito que resulta da distância temporal de uma obra antiga. O resultado e a composição da obra carregam claramente os vestígios do tempo ao qual pertencem, e na translação para uma língua moderna, os traços antiquados ficam claramente ressaltados.

Há conflitos entre a psicologia de uma época bastante antiga e a língua moderna da tradução quando traduzimos, por exemplo, em língua moderna os ímpetos de sentimento de Balzac: “*O edler Vater, wie lieben wir dich! Riefen die Kinder aus umwarfen sich auf die Knie*”⁸². A impressão de uma exaltação emocional em *O Vigário de Wakefield* de Goldsmith, no qual o discurso direto é introduzido, em regra, com a palavra *cried*, é trazida quando se inicia o diálogo alemão com *er rief*. Trata-se aqui, contudo, da

⁸² Oh nobre pai, como o amamos! Chamadas as crianças, lançaram-se de joelhos. N. do T.

spalt, der sich aus der zeitlichen Entfernung eines älteren Werks ergibt. Der Inhalt und die Komposition des Werks tragen ganz deutlich die Spuren der Zeit, in denen es entstand, und bei der Übertragung in die heutige Sprache treten die veralteten Züge klarer hervor.

Zu Konflikten zwischen der Psychologie einer längst vergangenen Epoche und der modernen Sprache der Übersetzung kommt es z. B. dann, wenn wir in die heutige Sprache Gefühlsausbrüche Balzacs übersetzen wie: »O edler Vater, wie lieben wir dich! riefen die Kinder aus und warfen sich auf die Knie.« Den Eindruck einer gefühlsmäßigen Überspanntheit wird Goldsmiths *Landprediger von Wakefield* vermitteln, in dem die direkte Rede in der Regel mit dem Wort *cried* eingeleitet wird, wenn man die deutschen Dialoge mit *er rief* beginnt. Es handelt sich hier jedoch um das Merkmal einer gefühlsmäßigen Exaltiertheit des ganzen Werks, die sich auch in der Komposition dokumentiert. Der Zwiespalt im Übersetzungswerk ist – neben der geringeren Vitalität der Sprache des Übersetzers – auch einer der Hauptgründe dafür, daß Übersetzungen in der Regel schneller veraltet sind als Originalwerke.

- ✱ Die psychologischen Widersprüche sind besonders spürbar, wo aus einem Kulturbereich in einen anderen, ethnisch verschiedenen übertragen wird. Es muß sich dabei nicht einmal um weit voneinander entfernte Kulturkreise handeln: den reservierten englischen Leser befremdet es, daß zu Beginn des *Idioten* Fürst Myškin in einem zehnminütigen Gespräch im Zug Rogozin sein tiefstes Geheimnis anvertraut, und es befremdet ihn die Ruhe, mit der Myškin die sarkastischen Bemerkungen Lebedevs hinnimmt. Oft ist allerdings solch ein Widerspruch gerade eine Quelle neuer Erkenntnis: die japanische Literatur, ideologisch streng am Konfuzianismus orientiert, entdeckte im 19. Jahrhundert den europäischen psychologischen Roman und damit die individualistische Psychologie und die Liebe nach europäischer Auffassung. Manchmal geht es nur um Teilmotive, die in Übersetzungen besser ersetzt werden sollen: das Symbol des Herzens wird in den Bibelübersetzungen einiger Sprachen Asiens und Südamerikas durch ein anderes psychologisches Symbol ersetzt, etwa durch die Leber, den Bauch, die Kehle.

Die Übersetzung als Ganzes ist umso vollkommener, je besser es ihr gelingt, ihre notwendige Widersprüchlichkeit zu überwinden. Deshalb erfordert das Übersetzen – neben dem, was Übersetzung und Originalliteratur gleichermaßen voraussetzen – eine spezifische Fähigkeit: daß der Übersetzer die Widersprüche, die sich im übersetzten Werk notwendig aus seinem ambivalenten Charakter ergeben, auszugleichen versteht. Es genügt nämlich ein kleines Detail, um den Leser darauf aufmerksam zu machen, daß er ein Werk liest, das auf einen fremden Boden versetzt worden ist, etwa so, wie eine kleine Ungeschicklichkeit dem Zuschauer bewußt macht, daß ihm die Gestalten auf der Bühne etwas vorgaukeln,

característica de uma exaltação emocional da obra no todo, que também se registra na composição. O conflito na obra traduzida é – ao lado da menor vitalidade da língua do tradutor – uma das causas principais de traduções envelhecerem, em regra, mais rapidamente do que obras originais.

As contradições psicológicas são particularmente perceptíveis ao se transladar de um âmbito cultural a outro que seja etnicamente diferente. E nem é preciso tratar-se de círculos culturais tão distantes entre si: ao contido leitor inglês, é estranho que no começo de *O Idiota*, o príncipe Myškin, em um diálogo de 10 minutos no trem, confie a Rogożyn seu mais profundo segredo, e lhe é estranha a calma com que Myškin suporta os comentários sarcásticos de Lebedev. Frequentemente, entretanto, tal contradição se torna fonte de novo conhecimento: a literatura japonesa, severamente orientada à ideologia do confucionismo, descobriu no século 19 o romance psicológico europeu, e com isto a psicologia individualista e o amor à visão europeia. Às vezes trata-se de motivos secundários que devem ser substituídos da melhor forma nas traduções: o símbolo do coração, nas traduções da Bíblia é substituído em algumas línguas da Ásia e América do Sul por outro símbolo psicológico, ou pelo fígado, ou ventre, ou garganta.

A tradução como todo é tanto mais perfeita, quanto melhor consegue superar sua contradição essencial. Por isso, o traduzir requer – ao lado daquilo que a tradução e a literatura original igualmente pressupõem – uma capacidade específica: que o tradutor consiga equilibrar as contradições que, essencialmente na obra traduzida, resultam de seu caráter ambivalente. Basta um pequeno detalhe, para chamar a atenção do leitor para o fato que ele está lendo uma obra que foi transferida do solo estrangeiro, assim como, uma pequena imprecisão torna o público consciente de que os personagens no palco estão fingindo e é tirado da experiência direta da peça. Isto induz também a crítica de tradução a se agarrar a detalhes e acenar, sobretudo, os traços negativos da tradução.

Para traduzir é preciso, bem mais do que em outra situação, ter uma concepção uniforme, isto é, um ponto de vista fixo da obra e uma atitude consistente frente a ela. Em traduções, frequentemente, observamos uma insegurança nos recursos que dependem totalmente da habilidade do redator alemão. Tradutores, que utilizam dialetos, frequentemente, colocam na boca de uma pessoa a mesma palavra em diversas formas. A tradução permite reconhecer, como o tradutor chegou gradualmente às melhores soluções em muitas situações que se repetem constantemente. Também no método tradutório observamos, algumas vezes, uma hesitação entre a intenção de aproximar a obra do leitor ou transportar o leitor ao meio da obra. Mas, sobretudo, o tradutor deve ter diante dos olhos um objetivo uniforme ao qual as soluções parciais estejam subordinadas.

und ihn aus dem unmittelbaren Erleben des Spiels herausreißt. Dies verleitet auch die Kritik der Übersetzung dazu, an Details zu haften und vor allem die negativen Züge der Übersetzung zu betonen.

Beim Übersetzen ist wohl mehr als anderswo eine einheitliche Konzeption vonnöten, d. i. eine feste Anschauung von dem Werk und eine einheitliche Grundeinstellung ihm gegenüber. Bei Übersetzungen beobachten wir sehr oft eine Unsicherheit auch in den Mitteln, die ganz und gar von der Wendigkeit des deutschen Bearbeiters abhängen. Übersetzer, die Dialekte anwenden, legen einer Person oft dasselbe Wort in verschiedener Gestalt in den Mund. Die Übersetzung läßt oft erkennen, wie der Übersetzer erst stufenweise auf die besseren Lösungen mancher sich ständig wiederholenden Situation kam. Auch in der übersetzerischen Methode beobachten wir manchmal ein Schwanken zwischen der Absicht, das Werk dem Leser nahezubringen oder den Leser in das Milieu des Werks zu versetzen. Vor allem aber muß der Übersetzer ein einheitliches Ziel vor Augen haben, dem die Teillösungen unterzuordnen sind.

4 Die doppelsinnige Beziehung der Übersetzung zur Originalliteratur

Es muß noch von der Funktion der Übersetzung in der Nationalkultur gesprochen werden. Das übersetzte Werk wird zu einem Bestandteil der in deutscher Sprache geschriebenen Literatur und hat eine ähnliche kulturelle Funktion wie ein deutsches Originalwerk. Darüber hinaus hat die Übersetzung gegenüber der Originalliteratur ihren spezifischen Erkenntniswert: sie informiert uns über das Original und über die fremde Kultur überhaupt. (Eine ähnliche, jedoch nicht gleiche informative Funktion haben auch manche Typen der Originalliteratur, z. B. die Reisebeschreibung oder der historische Roman: sie schöpfen aus einer interessanten, unserem Leser unbekannten Wirklichkeit. In manchen Situationen will der Leser das Bewußtsein haben, daß er eine Übersetzung liest, und man muß ihm dieses Bewußtsein durch die Erhaltung des Kolorits vermitteln: das Übersetztsein kann zu einem ästhetischen Wert werden.)

Beide Aufgaben der übersetzten Literatur stehen zueinander oft in einem Spannungsverhältnis: einerseits wollen wir, daß z. B. die Übersetzung des Ramajanam auf uns wirkt wie ein Originalwerk unserer Nationalliteratur, andererseits soll sie uns auch zeigen, welche Züge für die hinduistische Epik charakteristisch sind, wie die Menschen im alten Indien dachten und handelten. Die Betonung der ersten oder der zweiten Funktion der Übersetzung ist oft der bestimmende Faktor bei der Entscheidung zwischen den beiden übersetzerischen Möglichkeiten: er hängt meist von dem Verhältnis der beiden Kultursphären zueinander und von der zeitgenössischen kulturellen Situation der empfangenden Region ab.

4. A dupla relação da tradução com a literatura original

É preciso falar ainda da função da tradução na cultura nacional. A obra traduzida torna-se parte da literatura escrita em língua alemã e tem uma função cultural semelhante a uma obra original alemã. Além disso, a tradução, comparada com a literatura original, possui seu valor epistemológico específico: Ela nos informa sobre o original e principalmente sobre a cultura estrangeira. Uma função informativa semelhante, mas não idêntica têm alguns tipos de literatura original, por exemplo, a literatura de viagem ou o romance histórico: estes criam uma realidade interessante e desconhecida do nosso leitor. Em muitas situações, o leitor quer ter a consciência de que lê uma tradução e alcança-se esta consciência através da manutenção do colorido: o ser da tradução pode chegar a um valor estético.

As duas tarefas da literatura traduzida estão frequentemente em uma relação de tensão: por um lado, queremos que, por exemplo, a tradução do Ramayana atue sobre nós como uma obra original de nossa literatura nacional, por outro lado, ela deve nos mostrar quais traços são característicos do épico indiano, como as pessoas na antiga Índia pensavam e agiam. A acentuação da primeira ou da segunda função da tradução é frequentemente o fator determinante na decisão entre as duas possibilidades tradutórias: este depende principalmente da relação das duas esferas culturais entre si e da situação cultural contemporânea da região receptora. A função informativa da tradução é, em regra, tanto mais forte quanto mais distante for a literatura da qual traduzimos.

É, por exemplo, bastante provável que ao antigo hexâmetro, às vezes corresponda melhor outro esquema métrico, seja verso branco ou alexandrino, e a muitas estrofes líricas gregas em alemão, o verso rimado. De modo semelhante, ocorre com a comédia. Johann Gustav Droysen aproveitou-se disso quando traduziu Aristófanes em rimas. Por outro lado, contudo, é importante notar a prática daqueles tradutores que tratam da manutenção dos metros antigos específicos. Não se pode excluir os dois métodos, pois ambos possuem sua legitimidade, de acordo com quais objetivos a tradução tem.

A ordem de ambas as funções culturais da tradução não é determinada somente pela literatura traduzida, mas também pelo leitor local. O tradutor, para a manutenção mais ou menos integral das particularidades nacionais de uma obra, pode guiar-se por quais conhecimentos da cultura estrangeira pode pressupor de seu leitor. Ao mesmo tempo, contudo, ele tem a possibilidade de educar o leitor para uma melhor compreensão da literatura estrangeira. Uma tradução das formas atípicas para nós, e ainda assim altamente convencionais da poesia oriental (por exemplo, os Hassidim persas) despertará, no primeiro contato com o leitor europeu, a impressão de uma

Die informative Funktion der Übersetzung ist in der Regel umso stärker, je entlegener die Literatur ist, aus der wir übersetzen.

Es ist z. B. sehr wahrscheinlich, daß dem antiken Hexameter bisweilen manch anderes metrische Schema, sei es nun der Blankvers oder der Alexandriner, besser entsprechen würde, und manchen griechischen lyrischen Strophen im Deutschen der gereimte Vers. Ähnlich verhält es sich auch mit der Komödie. Dies nutzte Johann Gustav Droysen aus, indem er Aristophanes in Reimen übersetzte. Auf der anderen Seite ist jedoch auch die Praxis derjenigen Übersetzer zu beachten, denen es um die Beibehaltung der spezifischen antiken Metren geht. Man kann keine der beiden Methoden ausschließen, denn sie haben beide ihre Berechtigung, je nachdem, welche Ziele die Übersetzung hat.

Die Rangordnung der beiden kulturellen Aufgaben der Übersetzung wird nicht nur von der übersetzten Literatur bestimmt, sondern auch vom heimischen Leser. Der Übersetzer kann sich bei der mehr oder minder vollständigen Wahrung der nationalen Besonderheiten eines Werks davon leiten lassen, welche Kenntnis der fremden Kultur er bei seinem Leser voraussetzen kann. Gleichzeitig hat er jedoch die Möglichkeit, den Leser zum besseren Verständnis der fremden Literatur zu erziehen. Eine Übersetzung der uns ungewohnten und dabei höchst konventionellen Formen der orientalischen Poesie (z. B. der persischen Chassiden) wird beim ersten Kennenlernen im europäischen Leser den Eindruck einer neuen, originellen Form erwecken. Der Leser wird also bei der ersten Gedichtsammlung ihren objektiven künstlerischen Wert nicht verstehen. Sobald er jedoch den fünften oder zehnten in dieser Form geschriebenen Band gelesen hat, wird er das Konventionelle bereits fühlen. Die Möglichkeit einer Übersetzung hängt nicht nur von der Reife der Übersetzungsmethode ab, sondern auch von der Reife des Lesers. Eine vollkommene Übersetzung würde nicht nur einen idealen Übersetzer, sondern auch einen idealen Leser erfordern. Eine Ausweitung der Kenntnisse von der fremden Kultur kann beim Leser gerade der Übersetzer bewirken, und er kann dadurch weiteren Dolmetschern dieser Kultur den Weg ebnen, so daß diese schon mit einem besser informierten Leser rechnen können. Der Übersetzer kann sogar nach den Bedürfnissen der historischen Situation absichtlich auf eine Annäherung oder eine Entfremdung zweier Kulturen einwirken. So wurde z. B. in Polen, der Tschechoslowakei und Ungarn zu Beginn dieses Jahrhunderts die russische Literatur exotisiert, heute dagegen betont man vor allem die gemeinsamen Probleme. Eine ähnliche Entwicklung vollzog sich auch beim Verhältnis zur chinesischen Literatur.

Durch die Situation des Geisteslebens war z. B. die Interpretation Villons zwischen den beiden Weltkriegen bedingt. Villon trat in den Zwanzigerjahren in den tschechischen kulturellen Gesichtskreis als einer

nova forma original. O leitor não compreenderá, portanto, na primeira coletânea de poesias seu valor cultural objetivo. No entanto, quando tiver lido o quinto ou décimo volume escrito nesta forma, já o tomará por convencional. A possibilidade de uma tradução não depende unicamente da maturidade do método tradutório, mas também da maturidade do leitor. Uma tradução perfeita exigiria não apenas um tradutor ideal, mas também um leitor ideal. O tradutor pode efetuar uma ampliação do conhecimento da cultura estrangeira no leitor e, deste modo, consegue aplinar o caminho para outros intérpretes desta cultura, de forma que estes já possam contar com um leitor melhor informado. O tradutor pode, até mesmo, influenciar deliberadamente, segundo as necessidades da situação histórica, na aproximação ou afastamento de duas culturas. Assim, por exemplo, na Polônia, Tchecoslováquia e Hungria, no começo deste século, a literatura russa foi exotizada, atualmente, ao contrário, acentua-se, sobretudo, os problemas comuns. Um desenvolvimento semelhante ocorreu em relação à literatura chinesa.

A interpretação de Villon entre as duas guerras mundiais, por exemplo, estava condicionada à situação da vida intelectual. Villon entrou, nos anos vinte, no horizonte cultural tcheco como um dos *poètes maudits*. Este tipo literário condicionado a este período correspondia a tendências divergentes da cultura tcheca de então: para as vanguardas de esquerda, ele era a personificação do protesto social, um tipo revolucionário, para os exclusivamente intelectuais, por outro lado, a expressão da liberdade social da arte. A versão “rigorosa” do poeta francês, para a qual Otokar Fischer esforçou-se em sentido programático, adequava-se a todos os grupos. Por isso, esta tradução foi tão viva que a peça teatral de Jiří Voskovec e Jan Werich, *Die Lumpenballade*, pôde se originar dela. Para muitas pessoas neste período a diferenciação cultural e política era tão nítida que elas exigiam ao mesmo tempo múltiplas versões de Villon. Assim, por exemplo, na Hungria, Attila József traduziu Villon de modo “revolucionário” e também utilizou em sua própria criação. Uma série de tradutores menos significativos intoxicou-se com a melancolia do *Schnee des Vorjahres* de Villon. György Faludy substituiu até mesmo algumas de suas poesias pelas traduções de Villon – desta vez pelo Villon provocativo e sensual.

A tradução, portanto, estabelece relações complicadas com a literatura original, e isto tanto como gênero artístico completo, quanto como obra única. Ela pode substituir a literatura nacional (por exemplo, no período de formação das literaturas nacionais) ou apoia-lá em todas as áreas que a produção nacional não for suficiente (por exemplo, as traduções de dramas ingleses na segunda metade do século 19), ou ela pode, ao contrário, concorrer com ela. A tradução pode revelar novas possibilidades de desenvolvimento da literatura do país, ao qual a tradução pertence, principalmente em relação às formas linguísticas (basta lembrar-se das inúmeras traduções da Bíblia,

der *poètes maudits*. Dieser zeitbedingte literarische Typus entsprach verschiedenen Tendenzen der damaligen tschechischen Kultur: für die linke Avantgarde war er die Verkörperung des gesellschaftlichen Protests, ein revolutionärer Typ, für die exklusiven Intellektuellen wiederum der Ausdruck der gesellschaftlichen Ungebundenheit der Kunst. Allen Gruppen entsprach die »rauhe« Verdolmetschung des altfranzösischen Dichters, um die sich Otokar Fischer in programmatischem Sinne bemühte. Deshalb war diese Übersetzung so lebendig, daß das Theaterstück von Jiří Voskovec und Jan Werich *Die Lumpenballade* von ihr ausgehen konnte. Bei manchen Völkern war in dieser Zeit die kulturelle und politische Differenzierung so scharf, daß sie zur gleichen Zeit eine mehrfache Verdolmetschung Villons erforderte. So hat z. B. in Ungarn Attila József Villon »revolutionär« übersetzt und auch in seinem eigenen Schaffen ausgewertet. Eine ganze Reihe weniger bedeutender Übersetzer be rauschte sich an der Melancholie von Villons *Schnee des Vorjahrs*. György Faludy unterschob sogar einige seiner eigenen Gedichte den Übersetzungen aus Villon – diesmal aus dem herausfordernden und sinnlichen Villon.

Die Übersetzung tritt also in komplizierte Beziehungen zur Original-literatur ein, und dies sowohl als ganze Kunstgattung als auch als Einzelwerk. Sie kann die Nationalliteratur ersetzen oder stützen (z. B. in der Zeit des Entstehens der Nationalliteraturen) bzw. jene ihrer Gebiete, wo die heimische Produktion ungenügend ist (z. B. die englischen Dramenübersetzungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts), oder sie kann umgekehrt mit ihr konkurrieren. Die Übersetzung kann neue Entwicklungsmöglichkeiten der Literatur des Landes offenbaren, dem der Übersetzer angehört, besonders im Hinblick auf die sprachlichen Formen (es genügt, an manche Bibelübersetzungen, z. B. die Lutherische, die Authorized Version u. a. zu erinnern), oder sie kann umgekehrt unorganische Mittel in sie einführen (z. B. Rudolf Borchardts Übersetzungen in Deutschland). Das Übersetzerische kann einen negativen oder irrelevanten Wert darstellen, was dann so weit geht, daß (wie viele Dramen des 18. Jahrhunderts) eine Übersetzung als Originalwerk ausgegeben wird, oder es kann ein positiver Wert sein. Dann werden sogar Originalwerke für Übersetzungen ausgegeben (die »englischen« Detektivgeschichten und Cowboy-Erzählungen kontinentaler Autoren, bekanntlich gab Prosper Mérimée einen Band seiner Gedichte unter dem Titel *La Guzla, ou choix de poésies Illyriques, recueillis dans la Dalmatie, la Bosnie, la Croatie et l'Herzégovine* heraus, und Puškin übersetzte sie dann unter dem Titel *Pesni zapadnyh slavjan* – Lieder der Westslaven).

Die Methode der Übersetzung ergibt sich aus den kulturellen Bedürfnissen der Zeit und ist durch sie bedingt, und zwar nicht nur im Gesamtverhältnis zum fremden Werk und seiner Interpretation, sondern oft auch in den technischen Einzelheiten. Der französische Theoretiker Georges

por exemplo, a luterana, a versão autorizada, entre outras), ou ela pode, ao contrário, introduzir recursos inorgânicos (por exemplo, traduções de Rudolf Borchardt na Alemanha). A tradução pode apresentar um valor negativo ou irrelevante, o que vai além quando uma tradução é distribuída como original (como muitos dramas do século 18) ou pode ter um valor mais positivo. Isto quando obras originais são tomadas por traduções (as histórias de detetives “inglesas” e contos de *cowboys* de autores continentais, sabidamente, Prosper Mérimée publicou um volume de suas poesias sob o título *La Guzla, ou choix de poésies Illyriques, recueillis dans la Dalmatie, la Bosnie, la Croatie et l’Hércegovine*, e Puškin traduziu-as sob o título *Pesni zapadnykh slavyan* – Canções eslávicas ocidentais).

O método de tradução resulta das necessidades culturais do período e é dependente delas, e não apenas na relação geral com a obra estrangeira, mas também nos detalhes técnicos. O teórico francês Georges Monin constatou, “que, pelo menos desde os tempos de Amyot, o tradutor, quando se desvia da fidelidade à letra, faz sempre por razões sobre as quais o peso de toda a sua civilização se apoia”. E, com razões históricas, esclarece, porque Leconte de Lisle, na tradução da *Ilíada* de Homero, após diversas traduções adaptantes dos séculos passados, redescobre a particularidade histórica do original: “evidentemente esta revolução não foi, apenas uma revolução puramente estética – ela tem origens sociais: o “homem eterno” da sociedade teológica e monárquica foi substituído pelo “homem histórico” da sociedade burguesa. O jovem pensamento burguês, inebriado pela descoberta da História, uma arma que utilizou contra a classe feudal, descobriu finalmente a diferença entre Aquiles e nós, e acentua-a cada vez mais, ao invés de nivelá-la, ocultá-la e suprimi-la”⁸³. Esta perspectiva histórica não permite, de fato, conduzir ao relativismo. Ela não permite qualquer arbitrariedade no método do tradutor atual: muitos dos recursos que foram apropriados de uma outra situação cultural, não correspondem mais a ela atualmente (fidelidade, metro quantitativo, substituição coerente do dialeto, intensificação da expressividade, que leva a vulgarização e ao *kitsch*). O tradutor tem, cada vez mais, um espaço de jogo suficientemente amplo de recursos tradutórios à sua disposição.

B. A atividade criativa do tradutor no âmbito literário e linguístico

À problemática da originalidade e da reprodutividade da tradução, três outras questões estão ligadas:

1. A questão da possibilidade de uma tradução dita clássica e normativa;

⁸³ G. Mounin: *Les Belles Infidèles*, Paris, 1955, p. 85.

Mounin stellt fest, »daß mindestens seit Amyots Zeiten der Übersetzer, wenn er von der Worttreue abweicht, dies immer aus Gründen tut, hinter denen das Gewicht seiner ganzen Zivilisation steht«. Und mit historischen Gründen erklärt er, warum Leconte de Lisle in der Übersetzung von Homers *Ilias*, nach vielen adaptierenden Übersetzungen der verflossenen Jahrhunderte, wieder die historische Eigenart der Vorlage entdeckte: »Diese Revolution war natürlich nicht nur eine rein ästhetische Revolution – sie hat gesellschaftliche Ursachen: den »ewigen Menschen« der theologischen und monarchischen Gesellschaft löste der »historische Mensch« der bürgerlichen Gesellschaft ab. Das junge bürgerliche Denken, berauscht von der Entdeckung der Historie, einer Waffe, die ihm gegen die feudale Klasse diente, entdeckte schließlich die Unterschiede zwischen Achill und uns und betonte sie immer mehr, anstatt sie auszugleichen, zu verdecken und zu unterdrücken.«⁴⁹ Diese historische Perspektive darf allerdings nicht zum Relativismus führen. Sie rechtfertigt keine Willkür in der Methode des heutigen Übersetzers: viele der Mittel, die einer anderen Kultursituation angemessen waren, entsprechen ihr heute nicht mehr (Worttreue, quantifizierendes Metrum, konsequente Substitution der Dialekte, Steigerung der Expressivität, die zur Vulgarisierung und zum Kitsch führt). Der Übersetzer hat dann immer noch einen genügend weiten Spielraum von übersetzerischen Mitteln zu seiner Verfügung.

B Die schöpferische Tätigkeit des Übersetzers auf literarischem und sprachlichem Gebiet

Mit der Problematik der Originalität und der Reproduktivität der Übersetzung stehen drei weitere Fragen im Zusammenhang:

1. die Frage nach der Möglichkeit einer sogenannten klassischen, normativen Übersetzung;
2. die Frage der Eigenständigkeit des Übersetzers im Verhältnis zur bisherigen Entwicklung der Übersetzertradition seines Landes;
3. die Frage der Selbständigkeit des Übersetzers im Hinblick auf die Muttersprache.

1 Die »klassische« Übersetzung

Die Einordnung der Übersetzung in die Reihe der darstellenden Künste ist nicht nur eine Sache theoretischer Erwägungen, sondern sie hat auch praktische Folgen, z. B. für die oft diskutierte Frage, ob eine sogenannte ideale oder wenigstens für eine Generation maßgebende Übersetzung möglich sei, bzw. ob mehrere gleichzeitige Übersetzungen des gleichen

2. A questão da autonomia do tradutor em relação com o desenvolvimento prévio da tradição tradutória de seu país;

3. A questão da independência do tradutor no que concerne à língua materna.

1. A tradução “clássica”

A classificação da tradução na ordem das artes dramáticas não é apenas um assunto de considerações teóricas, mas possui também consequências práticas, por exemplo, para a questão discutida frequentemente, se uma tradução dita ideal ou, pelo menos, determinante para uma geração seria possível, ou ainda, se traduções mais contemporâneas à obra teriam sua legitimação. Esta questão aparece nas diferentes artes dramáticas de

modos diversos, e pode-se dizer, no geral, que a canonização de uma reprodução possui menos legitimação, quanto maior for a participação criativa do artista interpretante. De uma interpretação “clássica”, “standard”, pode-se falar mais da música, onde a participação do intérprete é relativamente menor. Decididamente, no entanto, nada semelhante pode ser dito de uma representação de teatro. Há tantos revisores quanto há teatros e protagonistas. Hamlet na interpretação do Old Vic Theatre é diferente daquele do Shakespeare Memorial Theatre em Stratford ou do Comédie française.

Discutida é a legitimação das mais diversas interpretações concomitantes da mesma obra também na tradução, a qual se encontra na problemática das artes dramáticas entre estes extremos. Outra vez, é possível dizer que, na prosa pode-se falar em uma tradução “histórica”, “clássica”, etc., onde a participação criativa do tradutor é menor, enquanto na poesia toda translação forma uma obra poética independente, e não se pode privar de legitimação duas traduções concomitantes, principalmente quando se trata de duas interpretações independentes e artisticamente coerentes.

Assim como não podemos negar a legitimação do Hamlet de Olivier ao lado do Hamlet de Barrault e do Hamlet de John Barrymore após o de Edmund Kean ou o de David Garrick, devemos observar, após o Hamlet de Schlegel, o *Hamlet* de Ludwig Seeger, e após o *Hamlet* de Seeger, o de Richard Flatter. Tampouco como há uma execução definitiva e uma atuação válida de uma vez por todas para Hamlet, há uma concepção tradutória definitiva. Cada nova interpretação reage sobre a obra de uma nova maneira e expressa, assim, também a relação do tradutor com a posição cultural presente e com a situação geral do próprio povo.

Muito frequentemente uma das muitas traduções de um clássico estrangeiro se torna dominante para sua geração, portanto, *cum grano salis*, para os clássicos. Esta tendência é exagerada principalmente em traduções de teatro, porque se destaca aqui a escolha através da encenação repetitiva e

Werks ihre Berechtigung haben. Diese Frage erscheint bei den verschiedenen darstellenden Künsten auf unterschiedliche Weise, und man kann im großen und ganzen sagen, daß die Kanonisierung einer Wiedergabe eine umso geringere Berechtigung hat, je größer der schöpferische Anteil des interpretierenden Künstlers ist. Von einer »klassischen«, einer »Standardinterpretation«, kann man am ehesten in der Musik sprechen, wo der Anteil des Interpreten verhältnismäßig am geringsten ist. Entschieden kann jedoch nichts Ähnliches von einer Theateraufführung behauptet werden. Es gibt so viele Revisoren wie es Theater und Darsteller einer Titelrolle gibt. Hamlet in der Interpretation durch das Old Vic Theatre ist anders als im Shakespeare Memorial Theatre in Stratford oder in der Comédie française.

Umstritten ist die Berechtigung mehrerer verschiedener gleichzeitiger Interpretationen desselben Werks auch in der Übersetzung, die in der Systematik der darstellenden Künste zwischen diesen Extremen liegt. Man kann wiederum sagen, daß von einer »zeitgebundenen«, »klassischen« usw. Übersetzung am ehesten bei der Prosa gesprochen werden kann, wo der schöpferische Anteil des Übersetzers geringer ist, während bei der Poesie jede Übertragung ein selbständiges dichterisches Werk bildet, und man kann zwei gleichzeitigen Übersetzungen ihre Berechtigung nicht absprechen, allerdings nur dann nicht, wenn es sich um zwei selbständige und künstlerisch in sich geschlossene Interpretationen handelt.

Ebenso wie wir die künstlerische Berechtigung des Olivier'schen Hamlet neben dem Hamlet Barraults und des Hamlet von John Barrymore nach dem Edmund Keans oder David Garricks nicht bestreiten können, müssen wir nach dem Hamlet Schlegels den *Hamlet* Ludwig Seegers beachten, und nach dem *Hamlet* Seegers den Richard Flatters. Ebenso wenig wie eine definitive und ein für allemal gültige schauspielerische Hamlet-Auffassung gibt es eine definitive übersetzerische Konzeption. Jede neue Interpretation reagiert auf das Werk auf neue Weise und drückt so auch das Verhältnis des Übersetzers zur gegenwärtigen kulturellen Lage und zur allgemeinen Situation des eigenen Volkes aus.

Sehr oft wird freilich eine von mehreren Übersetzungen eines ausländischen Klassikers für ihre Generation zur herrschenden, also cum grano salis zur klassischen. Besonders ausgeprägt ist diese Tendenz bei Theaterübersetzungen, weil sich hier die Auswahl durch wiederholte Inszenierungen und durch die Kontinuität der Theaterpraxis läutert. Hierbei hat nicht nur die beste, sondern auch die vielseitigste Übersetzung die Chance, klassisch zu werden, denn eine ausgeprägte Konzeption beschränkt die Verwendbarkeit einer Übersetzung auf die Inszenierung lediglich eines Typs: Schlegels Shakespeare-Übersetzung verdankt ihre Stellung auch dem Umstand, daß sie durch ihr Maß an Genauigkeit und Objektivität die mannigfaltigsten Auffassungen ermöglicht.

da continuidade da prática teatral. Com isto, não apenas a melhor, mas sim a mais versátil tradução tem a chance de se tornar clássica, pois uma concepção diferenciada restringe a utilidade de uma tradução à encenação de apenas um tipo: A tradução de Shakespeare de Schlegel deve sua posição também à circunstância que ela, através de seu grau de exatidão e objetividade, possibilita às mais diversas execuções.

Também a tradução clássica mantém seu valor apenas para uma época linguística e culturalmente uniforme, enquanto ela for adequada aos fundamentos da língua e da interpretação deste período. Quanto mais rápido uma língua nacional se desenvolve, mais rápido envelhecem as traduções (por exemplo, muito lentamente realizou-se, nos últimos séculos, a evolução do francês e do inglês, muito velozmente, em contrapartida, a das línguas eslavas). E evidentemente ocorre também, na mudança de duas épocas realmente diferentes, como, por exemplo, do classicismo para o romantismo, uma variação das traduções clássicas de Shakespeare, Molière, e assim por diante.

2. A tradição tradutória

Ao contrário do ato criativo do artista original, a reprodução é uma atividade repetitiva. Por isso, ela produz nas maiores obras, que são frequentemente traduzidas, uma tradição de interpretação. De modo semelhante às artes cênicas, na arte da tradução, todo novo intérprete parte da obra de seu antecessor, aprendendo com suas experiências, e eventualmente sujeitando-se aos seus erros.

Frequentemente origina-se uma tradição simplesmente, porque um dos antigos tradutores já encontrou a solução ótima ou até mesmo a única possível. Como exemplo, pode-se citar o jogo de palavras dos coveiros em *Hamlet* (V, 1): os coveiros cavam o tumulo de Ofélia e discutem se seu ofício já possuía, desde Adão, uma nobre tradição. O primeiro coveiro prova a origem nobre de Adão, esclarecendo que este foi o primeiro Ser a possuir *arms*. Esta palavra inglesa significa: a) brasão, b) braços, c) armas. Sob a objeção do segundo coveiro, de que Adão não tivesse *arms*, ou seja, brasão, ele respondeu, “na Bíblia está escrito que Adão foi enterrado, e como poderia ser enterrado sem *arms* (isto é, sem braços)?” É coerente solucionar este jogo de palavras com a ambiguidade *armiert* – *Arme* do alemão, e, assim, as traduções isoladas naturalmente coincidem.

Zweiter Totengräber: War der ein Edelmann?

Erster Totengräber: Er war der erste, der je armiert war.

Zweiter Totengräber: Ei, was wollt' er?

Auch die klassische Übersetzung behält ihre Geltung nur für eine sprachlich und kulturell einheitliche Epoche, solange sie nämlich aus Gründen der Sprache und der Interpretation dieser Zeit angemessen ist. Je schneller sich eine Nationalsprache entwickelt, desto schneller veralten die Übersetzungen (sehr langsam vollzog sich in den letzten Jahrhunderten beispielsweise die Entwicklung des Französischen und des Englischen, sehr rasch dagegen die einiger slavischer Sprachen). Und selbstverständlich kam es auch an der Wende zweier ausgesprochen verschiedenartiger Epochen, wie z. B. vom Klassizismus zur Romantik, zu einem Wechsel der klassischen Übersetzungen Shakespeares, Molières u. a.

2 Die Übersetzertradition

Im Gegensatz zur schöpferischen Tat des Originalkünstlers ist die Reproduktion eine wiederholende Tätigkeit. Sie schafft deshalb bei größeren Werken, die häufiger übersetzt werden, eine Tradition der Interpretation. Ähnlich wie in der Schauspielkunst knüpft auch in der Kunst des Übersetzens jeder weitere Interpret an das Werk seiner Vorgänger an, er lernt aus ihren Erfahrungen, unterliegt u. U. auch ihren Fehlern.

Oft entsteht eine Tradition einfach deshalb, weil schon einer der älteren Übersetzer die optimale oder vielleicht sogar die einzig mögliche Lösung gefunden hat. Als Beispiel kann man das Wortspiel der Totengräber in *Hamlet* (V, 1) anführen: die Totengräber schaufeln Ophelias Grab und unterhalten sich darüber, daß ihr Handwerk schon seit Adam eine alte edle Tradition habe. Der erste Totengräber beweist die adelige Herkunft Adams, indem er erklärt, dieser sei der erste gewesen, der *arms* hatte. Dieses englische Wort bedeutet a) Wappen, b) Armé, c) Waffen. Auf den Einwand des zweiten Totengräbers, daß doch Adam keine *arms*, nämlich kein Wappen hatte, antwortet er, in der Bibel stehe geschrieben, daß Adam gegraben habe, und wie habe er graben können ohne *arms* (d. h. ohne Arme)? Es liegt nahe, dieses Wortspiel mit dem deutschen doppelsinnigen *armiert* – *Arme* zu lösen, und so stimmen die einzelnen Übersetzungen begreiflicherweise stark überein:

Zweiter Totengräber: War der ein Edelmann?

Erster Totengräber: Er war der erste, der je armiert war.

Zweiter Totengräber: Ei, was wollt' er?

Erster Totengräber: Was? bist du ein Heide? Wie legst du die Schrift aus? Die Schrift sagt: Adam grub. Konnte er ohne Arme graben?

(A. W. v. Schlegel)

Zweiter Totengräber: War der ein Edelmann?

Erster Totengräber: Er war der Erste, der je armiert war.

*Erster Totengräber: Was? Bist du ein Heide? Wie legst du die Schrift aus? Die Schrift sagt: Adam grub. Konnte er ohne Arme graben?*⁸⁴

(A.W. v. Schlegel)

Zweiter Totengräber: War der ein Edelmann?

Erster Totengräber: Er war der erste, der je armiert war.

Zweiter Totengräber: Ei wie? Das war er nicht.

Erster Totengräber: Was? Bist du ein Heide? Wie legst du die Schrift aus?

*Die Schrift sagt: Adam grub. Konnt' er graben ohne Arme?*⁸⁵

(L. Seeger)

As correspondências de traduções do mesmo original podem, portanto, provar que ambos os tradutores ou encontraram a única possibilidade ou a solução ótima. Seria um erro evitar tais correspondências – de fato, o tradutor que compara posteriormente sua tradução com uma outra versão mais antiga, tende a eliminar, quando possível, muitas correspondências desnecessárias e distinguir sua tradução das antigas.

O conflito da tradição tradutória manifesta-se mais fortemente e é, em grande medida, inevitável, quando a solução tradutória para as novas gerações já tornou-se constituinte da consciência cultural. Isto concerne, sobretudo, a máximas, como: “Ser ou não ser, eis a questão”, a tradução de conceitos filosóficos ou técnicos e, principalmente, títulos de livros: os títulos das peças shakespearianas foram determinados, mais ou menos, já pelos primeiros tradutores. Contanto que a antiga solução seja apropriada e a nova não essencialmente melhor, seria, em tais casos, desnecessário e prejudicial descartar a antiga solução, porque, assim, fatos culturais hereditários seriam abalados. A propósito, a força da tradição às vezes é tão intensa que para o tradutor seria em vão lutar contra ela.

A dependência de um tradutor dos trabalhos de seu antecessor anula sua obra apenas quando aquele toma antigas soluções por comodidade, em certa medida, amenizando o caráter original de sua obra. Um plágio é bastante frequente em traduções, mas dificilmente aceitável como literatura original. Torna-se tanto mais simples de comprovar, quanto maior for a

⁸⁴ Segundo coveiro: Ele era um nobre?/

Primeiro coveiro: Foi o primeiro, a ser equipado.

Segundo coveiro: E o que ele queria?

Primeiro Coveiro: O quê? És um pagão? Como interpretas as Escrituras? As Escrituras dizem: Adão cavou. Poderia ele cavar sem braços? N.do T.

⁸⁵ Segundo Coveiro: Ele era um cavalheiro?

Primeiro coveiro: ele foi o primeiro equipado.

Segundo coveiro: Ei, como? Ele não foi.

Primeiro coveiro: O que? Tu és um pagão? Como interpreta as Escrituras?

As Escrituras dizem: Adão cavou. Ele poderia cavar sem braços? N. do T.

Zweiter Totengräber: Ei wie? das war er nicht.

Erster Totengräber: Was? Bist du ein Heide? Wie legst du die Schrift aus? Die Schrift sagt: Adam grub. Konnt' er graben ohne Arme?

(L. Seeger)

Die Übereinstimmungen von Übersetzungen der gleichen Vorlage können also beweisen, daß beide Übersetzer entweder die einzig mögliche oder die optimale Lösung fanden. Es wäre ein Fehler, solchen Übereinstimmungen auszuweichen – freilich neigt der Übersetzer, der seine Übersetzung nachträglich mit einer älteren Version vergleicht, dazu, möglichst viele überflüssige Übereinstimmungen zu beseitigen und seine Übersetzung von der älteren abzuheben.

Der Zwang der Übersetzertradition macht sich am stärksten bemerkbar und ist in hohem Maße dort unabwendbar, wo die übersetzerische Lösung früherer Generationen schon zu einem Bestandteil des kulturellen Bewußtseins geworden ist. Dies betrifft vor allem geflügelte Worte wie »Sein oder Nichtsein, das ist hier die Frage« die Übersetzung philosophischer oder fachlicher Begriffe und hauptsächlich Buchtitel: die Titel der Shakespeare'schen Stücke wurden mehr oder minder schon von den ersten Übersetzern festgelegt. Sofern die alte Lösung angemessen und eine neue nicht wesentlich besser ist, wäre es in solchen Fällen überflüssig und schädlich, von der älteren Lösung abzugehen, weil dadurch ererbte kulturelle Fakten ins Wanken gerieten. Im übrigen ist die Macht der Tradition manchmal so stark, daß der Übersetzer vergebens gegen sie ankämpfen würde.

Die Abhängigkeit eines Übersetzers von den Arbeiten seiner Vorgänger entwertet sein Werk erst dann, wenn er ältere Lösungen aus Bequemlichkeit und in einem Maße übernimmt, daß der Originalcharakter seines Werks bedroht ist. Ein Plagiat ist bei Übersetzungen weit häufiger, aber schwerer feststellbar als in der Originalliteratur. Es läßt sich umso leichter feststellen, je größer die Spanne der übersetzerischen Möglichkeiten ist. Am einfachsten erkennt man es bei Gedichtübertragungen oder solchen Übersetzungen, bei denen eine starke sprachliche und historische Bedingtheit der Vorlage zur Auffindung origineller übersetzerischer Lösungen zwingt. Besonders aufschlußreich sind die übersetzerischen Lösungen der schwierigsten Kunstmittel – der Reime.

Genetisch gesehen gibt es zwei Arten von Übersetzungsplagiaten, die zwar aus verschiedenen Beweggründen entstanden sind, aber ähnliche Ergebnisse zeitigen. Zu Plagiaten neigen oft einer eigenen Übersetzung (besonders von Poesie) nicht fähige Dilettanten aus Ehrgeiz oder aus wirtschaftlichen Gründen. Plagiate finden wir aber auch bei manchen bedeutenden Schriftstellern, die eine Übersetzung nicht für ein so wichtiges Werk ansehen, daß es erforderlich wäre, ängstlich auf das geistige Eigentum zu achten. Es ist bekannt, daß Bertold Brecht in der *Dreigroschenoper* K. L.

margem de possibilidades tradutórias. É mais fácil de reconhecer em traduções de poesias ou naquelas traduções cuja forte dependência linguística e histórica do original obriga a encontrar soluções tradutórias originais. Particularmente instrutivas são as soluções tradutórias dos mais difíceis recursos artísticos – as rimas.

Vendo geneticamente, há dois tipos de plágios tradutórios, que são originados de motivos diversos, mas produzem resultados semelhantes. Hábeis diletantes não tendem ao plágio de uma tradução própria (principalmente de poesia), frequentemente, por ambição ou razões econômicas. Encontramos plágios, contudo, em muitos escritores importantes, que não consideram uma tradução como uma obra tão importante que fosse preciso atentar cuidadosamente para a propriedade intelectual. É sabido que Bertold Brecht utilizou em “A ópera dos três vinténs” traduções de K. L. Ammer do texto de Villon, sem nomear o tradutor. Indiscutível é, também, que Gerhart Hauptmann, de fato, simplesmente publicou uma tradução redigida de Schlegel como sua própria tradução de Hamlet com a designação “Versão poética em alemão e nova organização”. Nos lugares onde ele mais se afasta de Schlegel, vê-se a relação entre os dois textos:

König (I,2):

*Wiewohl von Hamlets Tod, des Teuren Bruders,
Die Wunde unvernarbt und ob das Reich,
Noch immer, wie gelähmt von diesem Schlag,
Des Jammers Miene star rim Antlitz trägt,
So weit hat doch Vernunft den Schmerz besiegt,
Daß wir des Grames zwar uns nicht ent schlagen,
Jedoch auch nicht der Pflichten unsres Amts.
Kurzum, das Leben fordert seine Rechte.
Wir haben also unsre weiland Schwester,
Jetzt unsre Königin, die hohe Witwe
Und Erbin dieses kriegrischen Staats,
Mit schwarzverhängter **Freude sozusagen**
Und einem Auge unter Tränen lächelnd,
Zur Eh' genommen und damit hierhin
Nicht eurer bessren Weisheit uns verschlossen,
Die dauernd uns beriet. **Für alles Dank!**
Nun wißt ihr, hat der junge Fortinbras –
Aus Unterschätzung unsrer Macht und meinend,
Durch unsres teuren seligen Bruders Tod*

Ammers Villon-Übersetzungen verwendete, ohne den Übersetzer zu nennen. Unbestritten ist auch, daß Gerhart Hauptmann eigentlich nur eine redigierte Übersetzung Schlegels als seine eigene Hamlet-Übersetzung mit der Bezeichnung »In deutscher Nachdichtung und neu eingerichtet« herausgab. An den Stellen, wo er sich von Schlegel am meisten entfernt, sieht das Verhältnis beider Texte so aus:

König (I, 2):

Wiewohl von Hamlets Tod, des teuren Bruders,
die Wunde unvernarbt und ob das Reich
noch immer, wie gelähmt von diesem Schlag,
des Jammers Miene starr im Antlitz trägt,
so weit hat doch Vernunft den Schmerz besiegt,
daß wir des Grames zwar uns nicht ent schlagen,
jedoch auch nicht der Pflichten unsres Amts.

Kurzum, das Leben fordert seine Rechte.

Wir haben also unsre weiland Schwester,

jetzt unsre Königin, die hohe Witwe

und Erbin dieses kriegerischen Staats,

mit schwarzverhängter Freude sozusagen

und einem Auge unter Tränen lächelnd,

zur Eh' genommen und damit hierin

nicht eurer bessren Weisheit uns verschlossen,

die dauernd uns beriet. Für alles Dank!

Nun wißt ihr, hat der junge Fortinbras –

aus Unterschätzung unsrer Macht und meinend,

durch unsres teuren seligen Bruders Tod

sei Dänemark aus Rand und Band geraten . . .

(Hauptmann)

Wiewohl von Hamlets Tod, des werten Bruders,

noch das Gedächtnis frisch; und ob es unserm Herzen

zu trauern ziemte, und dem ganzen Reich,

in eine Stirn des Grames sich zu falten:

so weit hat Urteil die Natur bekämpft,

Daß wir mit weißem Kummer sein gedenken

Zugleich mit der Erinnerung an uns selbst.

Wir haben also unsre weiland Schwester,

Jetzt unsre Königin, die hohe Witwe

Und Erbin dieses kriegerischen Staats,

Mit unterdrückter Freude, sozusagen

Mit einem heitern, einmal nassen Aug',

Mit Leichenjubiläum und mit Hochzeitsklage,

In gleichen Schalen wägend Leid und Lust,

*Sei Dänemark aus Rand und Band geraten...*⁸⁶

(Hauptmann)

*Wiewohl von Hamlets Tod, des werten Bruder,
Noch das Gedächtnis frisch; und ob es unserm Herzen
Zu trauren ziemte, und dem ganzen Reich,
In eine Stirn des Grames sich zu falten:
So weit hat Urteil die Natur bekämpft,
Daß wir mit weißen Kummer sein gedenken
Zugleich mit der Erinnerung an uns selbst.
Wir haben also unsre weiland Schwester,
Jetzt unsre Königin, die hohe Witwe
Und Erbin dieses kriegerischen Staats,
Mit unterdrückter Freude, sozusagen
Mit einem heitern, einmal nassen Aug',
Mit Leichenjubiläum und mit Hochzeitsklage,
In gleich Schalen wägend Leid und Lust,
Zur Eh' genommen; haben auch hierhin
Nicht eurer bessrren Weisheit widerstrebt,
Die frei uns beigestimmt. – Für alles Dank!
Nun wißt ihr, hat der junge Fortinbras,
Aus Minderschätzung unsers Werts und denkend,
Durch unsers teuren sel'gen Bruders Tod
Sei unser Staat verreckt und aus den Fugen:*⁸⁷

(Schlegel)

⁸⁶ Rei (I,2): Apesar da morte de Hamlet, o mais caro irmão, /A ferida não cicatrizada, e se o reino /Ainda atordoado com este golpe, /Da expressão miserável rigidamente traz no rosto Até agora a razão vencia a dor, /Embora da mágoa não nos livremos /Também das obrigações no nosso ofício./Em uma palavra, a vida reivindica seu direito. /Temos, pois, nossa outrora irmã,/Agora nossa rainha, a grande viúva /E herdeira deste estado belicoso, **Com** enlutada alegria, por dizer assim /E sob lágrimas um olhar sorrindo, Para sua glória e assim aqui /Não fica sua grande sabedoria oculta de nós, /Que constantemente nos prepara. Por tudo, obrigado! /Então, sabeis, tem o jovem Fortimbras –/Subestimado nosso poder e pensa que,/Pela morte de nosso caro irmão falecido, /Esteja a Dinamarca fora dos eixos ...N. doT.

⁸⁷ Apesar da morte de Hamlet, de valor irmão,/Ainda a Memória fresca; e se convenha a nosso coração /Chorar, e ao reino todo,/Curvar-se em face da tristeza:/Tanto lutou a natureza /Que acreditamos estar em alvo sofrimento /Além das lembranças em nós mesmos./Temos, pois, nossa outrora irmã,/Agora nossa rainha, a grande viúva /E herdeira deste estado belicoso,/Com suprimida alegria, por dizer assim, /Com serenos, já molhados olhos,/Com jubilo funebre e com lament matrimonial,/No mesmo vaso pesando dor e prazer,/À sua glória; e assim aqui /Não se opõe a nós grande sabedoria,/Com a qual livremente concordamos. – Por tudo, obrigado! /Então, sabeis, tem o jovem Fortimbras –/Pouco apreço por nosso valor e pensa que/Pela morte de nosso caro e abençoado irmão /Esteja nosso estado morto e virado do avesso: N. do T.

*Zur Eh' genommen; haben auch hierin
Nicht eurer bessern Weisheit widerstrebt,
Die frei uns beigestimmt. – Für alles Dank!
Nun wißt ihr, hat der junge Fortinbras,
Aus Minderschätzung unsers Werts und denkend,
Durch unsers teuren sel'gen Bruders Tod
Sei unser Staat verrenkt und aus den Fugen:*
(Schlegel)

Daß Hauptmanns Vorlage nicht das Original, sondern Schlegels Übersetzung war, die er nur stellenweise in eine moderne Fassung brachte, ist aus der Anordnung der parallelen Sätze ersichtlich. Die gleichen Wörter sind an denselben Stellen der Verse angeordnet, also geht es nicht um eine zufällige oder um eine Einzelheiten betreffende Übereinstimmung, die durch die Übernahme mancher Formulierungen entstanden sein konnte. Schlegels Text bildet das feste Skelett für die Version Hauptmanns. Im übrigen gibt es in Hauptmanns Hamlet wenige so »selbständige« Passagen, meist übernimmt er Schlegels Text wörtlich, sehr oft ist in größeren Gruppen zusammenhängender Verse nicht ein einziges Wort verändert, ja nicht einmal ein Interpunktionszeichen.

3 Die sprachschöpferische Tätigkeit

Die schöpferische Tätigkeit des Übersetzers beschränkt sich auf den sprachlichen Bereich. Um neue sprachliche Werte kann er seine Nationalliteratur nicht nur dadurch bereichern, daß er neue Wörter (Neologismen) bildet, sondern auch dadurch, daß er fremde Ausdrücke (Exotismen) in seiner Umwelt heimisch macht. Die Übernahme fremder Sprachmittel oder die Bildung von Äquivalenten ist freilich nicht auf lexikalische Einheiten beschränkt, sondern sie schließt auch stilistische Mittel ein (Blankvers, Sonett, Ghasel, Haiku, Blues).

Mit welcher Intensität Fremdwörter durch das Medium der Übersetzungen und der über fremden Lebensstil und fremde Sprachen informierenden Fachliteratur (die beiden Hauptquellen des »Exotismus«) in die Muttersprache eindringen, ist beispielsweise aus Georges Mounins⁴¹ Angaben über Fachtexte ersichtlich: unter ca. 190 000 Wörtern der *Tristes Tropiques* von Lévi-Strauss sind ungefähr 300 Fremdwörter, von denen ein Teil den Franzosen schon früher verständlich war und im Text keiner Erläuterung bedurfte (*drugstore, favellas, corn-belt, fazenda, placer* usw.), in der ca. 60 000 Wörter umfassenden Übersetzung von Uriel Weinreichs *Languages in Contact* wurden 27 Fremdwörter belassen usw. Somit enthalten Texte dieser Fachebene gewöhnlich ca. 5 ‰ Fremdwörter, die die eigene Muttersprache bereichern.

Que o original de Hauptmann não foi o Original, mas sim a tradução de Schlegel, para a qual ele apenas deu uma versão moderna, é evidente pela disposição das frases paralelas. As mesmas palavras estão ordenadas nos mesmos lugares dos versos, portanto, não se trata de uma correspondência acidental ou referente aos detalhes, que poderiam ter se originado pela aceitação de algumas formulações. O texto de Schlegel forma o esqueleto sólido para a versão de Hauptmann. De fato, há no Hamlet de Hauptmann menos passagens “autônomas”, a maioria ele tomou do texto de Schlegel literalmente, frequentemente, em grandes grupos de versos contínuos, não altera uma única palavra, nem mesmo um sinal de pontuação.

3. A atividade linguisticamente inovadora

A atividade criativa do tradutor limita-se ao campo linguístico. Com novos valores linguísticos, ele pode enriquecer sua literatura nacional não só formando novas palavras (neologismos), mas também trazendo expressões estrangeiras (exotismos) para seu ambiente nacional. A aceitação de recursos linguísticos estrangeiros ou a formação de equivalentes, certamente, não é limitada à unidade lexical, mas sim compreende também recursos estilísticos (versos brancos, soneto, gazal, haiku, blues).

Com que intensidade as palavras estrangeiras, através do intermédio das traduções e da literatura técnica informativa sobre estilo de vida estrangeiro e línguas estrangeiras (as duas principais fontes de exotismo), penetram na língua materna, fica evidente, por exemplo, nos dados de George Monin⁸⁸ sobre textos técnicos: entre as cerca de 190.000 palavras de *Tristes Tropiques* de Lévi-Strauss, aproximadamente 300 são palavras estrangeiras, das quais um terço já era compreendido pelos franceses e não precisaram de nenhuma explicação no texto (*drugstore, favellas, corn-belt, fazenda, placer*, etc.), nas cerca de 60.000 palavras da tradução integral de Uriel Weinreich de *Languages in Contact*, permaneceram 27 palavras estrangeiras. Portanto, textos deste nível técnico possuem normalmente cerca de 5% de palavras estrangeiras, que enriquecem a própria língua materna.

Justamente por limitar sua atividade criativa à transformação linguística, o tradutor, pelo menos neste campo, procura demonstrar sua autonomia e sua capacidade criativa, caindo facilmente em uma virtuosidade modesta, formando novas palavras onde não é preciso ou transformando, sem razão, palavras antigas. Em tais casos, o material linguístico, que não deveria, chama a atenção do leitor, sendo formalizado para ter o fim em si mesmo. O tradutor “refina” o material não para servir ao autor, mas sim para direcionar as atenções para si. A tal abuso do material artístico, tende também o ator. Um mau ator deixa-se induzir por sua tarefa reprodutiva para fazer

⁸⁸ Idem: L'intraduisibilité comme notion statistique, in: Babel 2/1964, 122-124.

Gerade weil sich seine schöpferische Tätigkeit auf die sprachliche Umgestaltung beschränkt, bemüht sich der Übersetzer, wenigstens auf diesem Gebiet seine Selbständigkeit und seine schöpferischen Fähigkeiten zu beweisen, und er verfällt dabei leicht einer selbstgenügsamen Virtuosität, er bildet neue Wörter, wo es nicht notwendig ist, oder er formt grundlos alte Wörter um. In solchen Fällen zieht das Sprachmaterial, das so wenig wie möglich auffallen sollte, die Aufmerksamkeit des Lesers auf sich, es ist, um dem Selbstzweck zu dienen, formalisiert. Der Übersetzer »veredelt« das Material keineswegs, um dem Autor zu dienen, sondern um die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Zu solch einem Mißbrauch des künstlerischen Materials neigt auch die Schauspielkunst. Ein schlechter Schauspieler läßt sich von seiner reproduzierenden Aufgabe leicht verleiten, seine eigenen Reize zur Geltung zu bringen. Konstantin Stanislawskij sagte zu einer jungen Schauspielerin: »Es ist schlecht, daß Sie nicht die Katharina spielten, sondern mit dem Publikum kokettierte. Shakespeare schrieb ›Der Widerspenstigen Zähmung‹ doch nicht, damit die Schülerin Veljaminova den Zuschauern von der Bühne ihre Beinchen zeigt und mit ihren Bewunderern kokettiert.«⁴² Auch ein Übersetzer, der solcherart mit der Sprache sein Spiel treibt, »zeigt die Beinchen«, um dem Leser zu gefallen. Der Übersetzer ist umso besser, je unauffälliger sein Anteil am Werk ist.

Der Übersetzer kann und muß seine sprachschöpferischen Fähigkeiten dann ganz zur Geltung bringen, wenn er stilistische Werte zu übertragen hat, für die sich in der Entwicklung seiner Nationalliteratur noch keine Ausdrucksmittel gefunden haben. Diese Lücken auszufüllen, ist gerade eine der Aufgaben des Übersetzers.

Die weiteste Möglichkeit, die Poetik seiner heimischen Literatur zu bereichern (freilich auch die größte Wahrscheinlichkeit einer Stilverschiebung und einer Sinnentstellung des Werks), bietet sich dem Übersetzer dann, wenn er einen Literaturtyp überträgt, der sich in der Literatur seines Landes nicht oder anders entwickelt hat. Solch divergente Züge einer literarischen Entwicklung stellen wir in der Regel durch eine eingehende Analyse zweier beliebiger Nationalliteraturen einer bestimmten Epoche fest. Eine solche vergleichende Poetik der eigenen und der entsprechenden fremden Literatur sollte Bestandteil des privaten oder des akademischen Fachstudiums des Übersetzers sein.

Als Beispiel für die unterschiedliche Schichtung von Gattungen und die unterschiedliche Poetik einander entsprechender Gattungen können wir z. B. die deutsche und die englische Romantik betrachten. Die Poesie des Zeitalters der Romantik in beiden Ländern charakterisiert René Wellek folgendermaßen: »Es kann wohl kaum bestritten werden, daß sich die romantische Lyrik in Deutschland eine zentrale Stellung in der Hierarchie der Gattungen erworben hatte. Sie unterschied sich wesentlich von der englischen Lyrik: den Oden, den lyrischen Balladen und der Reflexions-

valer seus encantos. Konstantin Stanislavskij disse a uma jovem atriz: “É ruim que você não tenha interpretado Catarina, mas sim flertado com o público. Shakespeare não escreveu ‘A megera domada’ para que a aluna Veljaminova mostre à plateia suas canelas e flerte com seus admiradores”⁸⁹. Também um tradutor, que conduz desta forma seu jogo com a língua, “mostra as canelas”, para agradar o leitor. O tradutor é tanto melhor quanto mais discreta for sua participação na obra.

O tradutor pode e deve fazer valer completamente suas capacidades de criatividade linguística, quando tiver de transladar valores estilísticos que ainda não foram encontrados no desenvolvimento de sua literatura nacional. Preencher estas lacunas é justamente uma das tarefas do traduzir.

A maior possibilidade de enriquecer a poética de sua literatura nacional (certamente também a maior probabilidade de distorção do estilo e mutilação do sentido da obra), o tradutor encontra quando translada um tipo literário que não tenha se desenvolvido, ou se desenvolveu de forma diferente na literatura de seu país. Tais traços divergentes de um desenvolvimento literário, comprovamos, em regra, através de uma análise detalhada de duas literaturas nacionais arbitrárias em uma determinada época. Tal poética comparada da literatura própria e da correspondente estrangeira deveria ser parte integrante do estudo técnico privado ou acadêmico do tradutor.

Como exemplo da estratificação distinta dos gêneros e da poética distinta de gêneros correspondentes entre si, podemos observar, por exemplo, o romantismo alemão e inglês. A poesia do período romântico nos dois países, René Wellek caracteriza da seguinte maneira: “Não se pode negar que a lírica romântica adquiriu, na Alemanha, uma posição central na hierarquia dos gêneros. Ela diferencia-se essencialmente da lírica inglesa: as odes, as baladas líricas e as poesias reflexivas dos poetas ingleses. Os alemães elevaram a “Canção” à norma da lírica, um tipo poético que pode ser caracterizado como uma expressão da disposição subjetiva, apresentada, usualmente, em estrofes de quatro linhas da canção popular através de cenas soltas ou mesmo unidas abruptamente, em uma estrutura de ritmo e som que procura obter o efeito musical. Esta lírica romântica alemã, devemos diferenciar da canção popular de um Burns ou Thomas Moore, que é “social”, dirigida a uma determinada pessoa e transmite uma informação lógica – ainda que imperfeita”⁹⁰.

Diferente era também a poética dos gêneros de prosa:

⁸⁹ K.S. Stanislavskij, op. cit., p. 46.

⁹⁰ R. Wellek: *Obra citada* 12 – 16. E idem: *Konfrontationen. Vergleichende Studien zur Romantik*, Trad. R. Dornbacher, Frankfurt a.M., 1964, p. 17.

poesie der englischen Dichter. Die Deutschen erhoben das ›Kunstlied‹ zur Norm der Lyrik, eine Gedichtart, die als ein Ausdruck subjektiver Stimmung bezeichnet werden kann, die gewöhnlich in der vierzeiligen Strophe des Volksliedes durch lose und sogar abrupt zusammengefügte Bilder dargestellt wird, in einer Struktur aus Rhythmus und Klang, die musikalische Effekte zu erzielen sucht. Diese deutsche romantische Lyrik müssen wir vom Volkslied eines Burns oder Thomas Moore unterscheiden, das ›gesellig‹ ist, sich oft an eine bestimmte Person wendet und eine – wenn auch noch so unvollkommene – logische Aussage übermittelt.⁴³

Unterschiedlich war auch die Poetik der Prosagattungen:

• Im Englischen waren in der erzählenden Prosa ... zwei Typen zu unterscheiden: der Schauerroman und der Sittenroman, bis Scott den historischen Roman berühmt und populär machte, der sich von jenen beiden Traditionen nährt. Dem Erziehungsprogramm nahestehend, doch auch Sternes Tristram Shandy verwandt, wurde bei den deutschen Romantikern ein Konglomerat zur Hauptform: die Mischung von Ironie und Phantasie, für die Friedrich Schlegel in seinem ›Brief über den Roman‹ ein Programm aufstellt. Neben dieser besonderen Art des Romans, oder besser: dieser Mischform aus Romanze und Satire, pflegten die deutschen Romantiker zwei Formen, die in England zu dieser Zeit nahezu unbekannt waren: das ›Kunstmärchen‹ und die ›Novelle‹.⁴⁴

Es wäre ein dankbares Thema, festzustellen, welche Schwierigkeiten z. B. die Ironie und das Absurde in der deutschen Romantik den englischen Übersetzern bereiteten.

C Die Treue der Wiedergabe

1 Die Arbeitsmethoden des Übersetzers

Das Kardinalproblem von Theorie und Praxis der Übersetzung ist die Frage der Genauigkeit in der Wiedergabe durch die Übersetzung. Ein Widerstreit zwischen zwei konträren Standpunkten, die in der Geschichte in reiner Form von der klassizistischen Theorie der adaptierenden Übersetzung und der romantischen Theorie der wortgetreuen Übersetzung verkörpert wurde, zieht sich durch die ganze Entwicklung der übersetzerischen Methoden und ist die treibende Kraft ihrer fortschreitenden Läuterung.⁴⁵ Dieser Zwiespalt hält noch heute an. Er resultiert häufig daraus, daß zwar programmatisch übersetzerische Treue verkündet, aber diese Forderung nicht näher definiert und analysiert wird, so daß es in der Praxis zu gegensätzlichen Deutungen kommt.

Um die Frage nach der Genauigkeit der Wiedergabe zu erläutern, versuchen wir nun darzulegen, auf welche Elemente des Werks sich der ›treue‹

“Em inglês, na prosa narrativa, eram diferenciados dois tipos: a literatura gótica e o romance de costume, até Scott fazer o romance histórico famoso e popular, nutrindo-se de cada uma das duas tradições... associado ao programa educacional, mas também relacionado ao *Tristram Shandy* de Sterne, para os românticos alemães, um conglomerado tornou-se a forma principal: a mistura de ironia e fantasia, para as quais Friedrich Schlegel estabeleceu, em seu “*Brief über den Roman*” um programa... Ao lado desta arte principal do romance, ou melhor, desta forma mista entre romance e sátira, os românticos alemães cultivaram duas formas que, na Inglaterra deste período, eram quase desconhecidas: o ‘conte de fadas artístico’ e a ‘novela’”⁹¹

Seria um tema gratificante, identificar, que dificuldades causaram, por exemplo, a ironia e o absurdo do romantismo alemão ao tradutor inglês.

C. A Fidelidade da Reprodução

1. Os Métodos de trabalho do Tradutor

O problema cardeal de teoria e prática da tradução é a questão da exatidão na reprodução através da tradução. Uma divergência entre dois pontos de vista contrários, que foi incorporada na história em sua forma mais pura através da teoria classicista de tradução adaptativa e da teoria romântica de tradução fiel à palavra, perpassa todo o desenvolvimento dos métodos tradutórios e é a força motriz de seu aperfeiçoamento progressivo⁹². Este conflito permanece até hoje. Ele resulta frequentemente de proclamar a fidelidade tradutória programaticamente, embora esta exigência não seja definida e analisada mais de perto, de forma que, na prática, chegue a interpretações conflitantes.

A fim de explicar a questão sobre a exatidão da reprodução, procuramos demonstrar em quais elementos da obra os tradutores “fieis” e “livres” se concentram e, por outro lado, quais são deixados de lado – seguem exemplos de como as soluções tradutórias ainda hoje podem ser controversas:

*Pere Noé, qui plantastes la vigne,
Vous aussi, Loth, qui bustes ou rochier,
Par tel party qu'Amours, qui gens engigne,
De voz filles si vous feist approachier
- Pas ne le dy pour vous Le reprochier, -
Archetriclin, qui bien sceuste est art,
Tous trios vous ory qu'o vous vuillez perchier*

⁹¹ Konfrontationen, 18-20.

⁹² Sobre isto, detalhadamente em: J. Levý: *České teorie překladu* (Teorias tchecas da tradução), Praga, 1957.

und der »freie« Übersetzer konzentrieren und, umgekehrt, welche sie außer acht lassen – dies an Beispielen, wo die übersetzerische Lösung auch heute umstritten sein kann:

Pere Noé, qui plantastes la vigne,
 Vous aussi, Loth, qui bustes ou rochier,
 Par tel party qu'Amours, qui gens engigne,
 De voz filles si vous feist approchier
 – Pas ne le dy pour vous le reprochier, –
 Archettriclin, qui bien sceustes est art,
 Tous trois vous ory qu'o vous vueillez perchier
 L'ame du bon feu maistre Jehan Cotart!
 (Villon: *Ballade et Oroison*)

O Vater Noah, der gepflanzt die Reben,
 Und Lot, der so stark auf dem Berge trank,
 Daß Amor selbst, von ihm stammt alles Leben,
 Zu ihm die Töchter in die Höhle zwang,
 – Ihn trifft kein Tadel bei der Dirnen Hang –
 Archettriclin, ein Loch war seine Kehle,
 Euch dreie bitt' ich, setzt auf eure Bank
 Des guten Jean Cotarts Magisterseele!
 (Martin Löpelmann)

O Vater Noah, Schutzpatron der Reben,
 und Loth, auch du, der voll von süßem Wein,
 mit seinen Töchtern sich der Lust ergeben
 (versteh mich recht, das soll kein Vorwurf sein),
 und Salomo, du Fürst, der ungemein
 erfahren in der Kunst der Liebe war,
 – euch alle drei bitt' ich, zu benedein
 die Seele des verstorbenen Jean Cotart!
 (Sigismund von Radecki)

Zur Substitution Archettriclins durch Salomon – welche übrigens auch schon K. L. Ammer vornahm – erklärt der »freie« Übersetzer Radecki: »Doch im Deutschen wäre Archetriklin unverständlich gewesen, und »Speisemeister« ging nicht. Also nahm ich König Salomo, der ja, bei aller Erhabenheit, wegen seines Riesenharems ein komisches Fleckchen hat und zu Noah und Loth paßt.«⁴⁶ Der »wortgetreue« Übersetzer Löpelmann bewahrte den mit ganz spezifischen historischen Assoziationen verbundenen griechischen Namen, d. h. die besonderen semantischen Elemente blieben erhalten. Der »freie« Übersetzer Radecki (desgleichen Ammer) ging von den allgemeinen Aussagewerten aus: er erfaßte den alttestamentarischen, durch seine Liebe zu Wein und Weib berühmten Herrscher. Noch beweiskräftigere Situatio-

L'ame du bon feu maistre jehan Cotart!

(Villon: *Ballade et Oroison*)

*O Vater Noah, der gepflanzt die Reben,
Und Lot, der so stark auf dem Berge trank,
Dass Amor selbst, von ihm stammt alees Leben,
Zu ihm die Töchter in die Höhle zwang,
-ihn trifft kein Tadel bei der Dirnen Hang –
Archetriclin, ein Loch war seine Kehle,
Euch dreie bitt' ich, setzt auf eure Bank
Des guten Jean Cotarts Magisterseele!⁹³*

(Martin Löpelmann)

*O Vater Noah, Schutzpatron der Reben,
Und Loth, auch du, der voll von süßen Wein,
Mit seinen Töchtern sich der Lust ergeben,
(versteh mich recht, das soll kein Vorwurf sein),
Und Salomo, du Fürst, der ungemein
Erfahren in der Kunst der Liebe war,
-euch alle drei bitt' ich, zu beneidein
Die Seele des verstorbenen Jean Cotart!⁹⁴*

(Sigismund von Radecki)

Sobre a substituição de arquitriclino por Salomão – a qual, aliás, K. L. Ammer também aceitou – esclarece o tradutor “livre” Radecki: “Em alemão seria arquitriclino incompreensível, não como “chefe de escanção”. Portanto, tomei o rei Salomão, que, apesar de toda grandeza, por conta de seu harém gigantesco tem um pequeno ponto esquisito, e combina com Noé

⁹³ Oh Pai Noé, quem plantou a vinha,
E Ló, que tanto bebeu nas montanhas,
Que o próprio Amor, dele descende toda a vida,
Forçou a ele as filhas na caverna, Zu
-A ele não cabe nenhuma culpa por conta das moças-
Archetriclin, Um buraco foi sua garganta,
Vós três, peço, sentem em seu banco
A alma do bom Jean Cotart. N. do T.

⁹⁴ Oh Pai Noé, patrono da vinha,
E Ló, também tu, que cheio do doce vinho
Com tuas filhas rendeu-se à luxúria,
(Entenda-me bem, que não é uma censura)
E Salomão, o príncipe, que era imensamente
Experiente na arte do amor,
-Todos vocês, peço, bendigam
A alma do falecido Jean Cotart! N. do T.

nen entstehen dort, wo eine fremde Daseinsrealität durch die heimische ersetzt wird.

Vom Gesichtspunkt der Übersetzerischen Problematik tritt im Werk die Dialektik des Allgemeinen und des Einzelnen in den Vordergrund. Der allgemeinen Bedeutung (der begrifflichen und der emotionalen) und der allgemeinen Form (in unserem Falle dem Spiel mit den zwei Namensformen) steht der Bereich des Besonderen gegenüber: das sprachliche Material und die historisch, d. i. national und zeitlich bedingten Inhalte und Formen. Die wortgetreue Übersetzung heftet sich an besondere Momente. Deshalb läßt sie nur den Austausch des Sprachmaterials zu und bewahrt die übrigen Elemente, die auf das Einzelne hinzielen, als Bestandteil des Kolorits, häufig auf Kosten der Verständlichkeit, d. i. auf Kosten der allgemeinen Bedeutung. Die freie Übersetzung betont das Allgemeine. Sie bewahrt den allgemeinen Inhalt und die Form und führt die Substitution in den ganzen Bereich des Einzelnen ein: an die Stelle der nationalen und zeitlichen Besonderheit des Originals setzt sie die nationale und zeitliche Besonderheit des Gebiets, in das sie die Übersetzung verlegt, und führt deshalb im extremen Falle zu einer Lokalisierung und Aktualisierung.

Da das literarische Werk nicht die unmittelbare Wirklichkeit, sondern nur deren Abbild und Verallgemeinerung enthält, handelt es sich in ihm in der Regel nicht um einzelne, sondern um besondere Bedeutungen. Den Begriff »das Einzelne« verwenden wir hier in seiner philosophischen Bedeutung, d. h. als geläufige Bezeichnung für eine ganze Gruppe von Einzelheiten, bei der man nicht mehr von einem Einzelnen, aber auch noch nicht vom Allgemeinen reden kann.⁶⁾ Deshalb werden wir von der Dialektik des Allgemeinen und des Einzelnen und vom Streben nach dem Einzelnen sprechen, doch wird in konkreten Fällen die Antithese einen geringeren Umfang haben und sich zwischen dem Besonderen und dem Allgemeinen bewegen. Daß sich die Problematik des Übersetzens im Bereich des Besonderen konzentriert, folgt logisch schon daraus, daß der Umfang des Besonderen enger ist als der Umfang des Allgemeinen. Deswegen sind die allgemeinen Qualitäten auch mehreren gesellschaftlichen Sphären oder Sprachen gemeinsam, während die besonderen Qualitäten auf einen engeren Bereich begrenzt sind, der sich mit der Kultur eines Landes decken kann, aber nicht muß. Deshalb decken sich auch der Bereich des Besonderen und die nationale Besonderheit im literarischen Werk nicht im vollen Umfange, wenn sie sich auch bis zu einem bestimmten Maße überlagern. Ebenso deckt sich der Bereich des Allgemeinen nicht mit der begrifflichen Bedeutung.

Die Übersetzerischen Adaptationen erfassen meist gerade die einzelnen und besonderen Elemente im Werk: lokale und zeitliche Anspielungen, Eigennamen und diejenigen künstlerischen Mittel, deren Formierung durch die gesellschaftliche Situation bedingt ist, die auf dem Gebiet der Kunst als »Geschmack« erscheint. Als im 18. Jahrhundert ein französischer Klassi-

e Loth”⁹⁵. O tradutor “fiel à palavra” Löpelmann conservou o nome grego completamente ligado a associações históricas específicas, isto é, os principais elementos semânticos ficaram mantidos. O tradutor “livre” Radecki (assim como Ammer) partiu dos valores gerais dos predicados: ele compreendeu os soberanos do antigo testamento por sua má fama em relação ao seu amor pelo vinho e pela mulher. Situações ainda mais conclusivas surgem lá, onde uma realidade estrangeira é substituída pela nacional.

Do ponto de vista da problemática tradutória, a dialética do geral e do singular entra na obra em primeiro plano. O sentido geral (o conceitual e emocional) e a forma geral (no nosso caso o jogo com as duas formas de nomes) estão diante do âmbito das particularidades: o material linguístico e os conteúdos e formas condicionados historicamente, isto é, nacional e temporalmente. A tradução fiel à palavra se sujeita ao momento particular. Por isso, ela permite apenas o intercâmbio de material linguístico e preserva os outros elementos que aludem à singularidade como componentes do colorido, frequentemente à custa da compreensão, isto é, à custa do sentido geral. A tradução livre acentua o geral. Ela preserva o conteúdo e a forma geral e introduz a substituição em todo âmbito das singularidades: no lugar da particularidade nacional e temporal do original, ela coloca a particularidade nacional e temporal do local no qual se publica a tradução, e leva, por conta disso, em casos extremos, à localização e atualização.

Visto que a obra literária não compreende a realidade imediata, mas apenas sua imagem e abstração, não é tratada nela, em regra, do sentido singular, mas sim do geral. O conceito “singular”, utilizamos aqui em seu sentido filosófico, ou seja, como denominação corrente para um grupo todo de particularidades das quais não se pode mais tratar como singular, mas também não como geral⁹⁶. Por isso, falaremos da dialética do geral e do singular e da tendência pelo singular, apesar de, em casos concretos, a antítese possuir menor extensão, movimentando-se entre a particularidade e o geral. Que a problemática da tradução se concentra no âmbito das particularidades decorre logicamente do fato de a extensão das particularidades ser menor do que a extensão do geral. Portanto, as qualidades gerais são comuns também a outras esferas sociais ou línguas, enquanto as qualidades particulares são limitadas a um âmbito estrito, que pode, mas não precisa, corresponder à cultura de um país. Por isso, também o âmbito do particular e a particularidade nacional não correspondem, na obra literária, completamente, quando elas se sobrepõem em certa medida. Do mesmo modo, o âmbito do geral não corresponde ao sentido conceitual.

⁹⁵ S.v. Radecki: Vom Übersetzen, in: Die Kunst der Übersetzung, Munique, 1963, p. 59.

⁹⁶ Fr. Engels: Die Dialektik der Natur, Berlim, 1952, 238-240.

zist Sterne übertrug, ersetzte er den englischen Humor des Originals durch den französischen Humor. Bei den leichteren Komödien von Molière war es im 18. Jahrhundert üblich, deren Handlung in die Heimat des Übersetzers zu verlegen. Und dies geschieht bis heute, sogar bei Molières Hauptwerken, freilich meist in Ländern mit einer weniger entwickelten Theatertradition. Noch 1924 schuf z. B. Antonio Feliciano de Castilho eine portugiesische Adaptation des *Tartuffe*, die in Lissabon spielt, und ersetzte in ihr die ursprünglich französischen Namen (und die Charaktere der Gestalten) durch typisch portugiesische:

D. Rosaria (Mme Pernelle)	Valerio (Valère)
Anselmo (Orgon)	Théodoro (Cléanthe)
D. Isaura (Elmire)	Tartuffo (Tartuffe)
Luiz (Damis)	Victoria (Dorine)
D. Marianna (Marianne)	Modesto (M. Loyal)
	etc.

Umgekehrt haften die »wortgetreuen« Übersetzer der Romantik in einem solchen Maße am Einzelnen, daß sie nicht gänzlich auf die Originalsprache verzichten wollten und sich in der wörtlichen Übersetzung wenigstens syntaktisch an sie hielten. Die extreme Theorie Schleiermachers schließlich forderte, daß sich der Übersetzer der Originalsprache unterzuordnen habe, denn »wie könnte sonst der Übersetzer dem Leser das Gefühl vermitteln, daß das, was er liest, nicht ganz alltäglich ist, sondern daß es ihm wie etwas völlig Fremdes klingen muß.«³⁹ Es ging den Romantikern jedoch nicht nur um eine sprachliche Exotisierung des Textes, sondern auch darum, daß die Sprache für das fremde Volk typische Denkformen und -inhalte widerspiegelt und bis zu einem gewissen Grade selbst schafft: »Jede Sprache bildet in jedem ihrer Entwicklungsstadien dadurch eine Weltanschauung, daß sie für alle Vorstellungen, die sich das Volk von der Welt macht, und für alle Gefühle, die die Welt in ihm hervorruft, einen Ausdruck enthält.«⁴⁰ (Gegenwärtig wird die Frage des Zusammenhangs zwischen Sprache und Gedankeninhalt, besonders bei den weniger entwickelten Völkern, von der linguistischen Schule Benjamin Lee Whorfs untersucht. Die Übersetzersprache, die durch eine solche wörtliche Übersetzung entsteht, kann man z. B. an Mallarmés Übersetzung von Poes *Raben* demonstrieren, in der die englische Wortfolge gewahrt ist:

Ah, distinctly I remember it was in the black December;
And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor.
Eagerly I wished the morrow; – vainly I had thought to borrow
From my books surcease of sorrow – sorrow for the lost Lenore –
For the rare and radiant maiden whom the angels name Lenore –
Nameless here forevermore.

As adaptações tradutórias compreendem na maior parte apenas os elementos singulares e particulares na obra: alusões locais e temporais, nomes próprios e os meios artísticos cuja formação depende da situação social que apresenta-se na região do artista como “sabor”. Quando, no século 18, um classicista francês traduziu Sterne, ele substituiu o humor inglês do original pelo humor francês. Das comédias mais simples de Molière, era comum, no século 18, transferir a ação para a pátria do tradutor. E isto ocorre até hoje, mesmo com as obras principais de Molière, geralmente em países com uma tradição teatral pouco desenvolvida. Em 1924, por exemplo, Antonio Feliciano de Castilho criou uma adaptação portuguesa de *Tartufo*, que foi representada em Lisboa, e substituiu os nomes de origem francesa (e as características dos personagens) por nomes tipicamente portugueses:

Rosario (Mme Pernelle)	Valerio (Valère)
Anselmo (Orgon)	Théodore (Cléanthe)
D. Isaura (Elmire)	Tartuffo (Tartuffe)
Luiz (Damis)	Victoria (Dorine)
D. Marianna (Marianne)	Modesto (M. Loyal)

Em contrapartida, os tradutores “fiéis à palavra” do romantismo, estavam presos, em certa medida, a questão de que não desejavam renunciar completamente à língua do original e atinham-se a ela na tradução literal, ao menos sintaticamente. A teoria extrema de Schleiermacher exigia, por fim, que o tradutor se submetesse à língua original, pois “de que outra forma o tradutor poderia compartilhar com o leitor a sensação de que aquilo que lê não é completamente comum, mas sim que deve soar-lhe como algo completamente estrangeiro”⁹⁷. Para os românticos, entretanto, não se tratava apenas de uma exotização linguística do texto, mas sim de que a língua, para o povo estrangeiro, refletia formas típicas de pensar e o conteúdo dos pensamentos e, em certa medida, até mesmo criação: “toda língua forma em cada um dos seus estágios de desenvolvimento uma visão de mundo, contendo, para todas as representações que o povo faz do mundo, e, para todos os sentimentos que o mundo provoca nele, uma expressão”⁹⁸. Atualmente a questão de relação entre língua e pensamento, principalmente em povos menos desenvolvidos, é pesquisada pela escola linguística de Benjamin Lee Whorf. A língua do tradutor que se origina através de tal tradução literal, pode ser demonstrada, por exemplo, na tradução de Mallarmé de “O Corvo” de Poe, na qual a sequência de palavras é defendida:

⁹⁷ Fr. Schleiermacher: *Über die Verschiedenen Methoden des Übersetzens*, *Sämtliche Werke*, Philosophie II, Berlim, 1939, p. 230.

⁹⁸ W. v. Humboldt: *Gesammelte Werke* X, Berlim, 1888, p. 132.

Ah! distinctement je me souviens que c'était en le glacial Décembre: et chaque tison, mourant isolé, ouvragait son spectre sur le sol. Ardemment je souhaitais le jour – vainement j'avais cherché d'emprunter à mes livres un sursis au chagrin – au chagrin de la Lénore perdue – de la rare et rayonnante jeune fille que les anges nomment Lénore: – de nom pour elle ici, non, jamais plus!

Im Kunstmittel sind beide Momente, das allgemeine und das besondere, untrennbar miteinander verflochten. Je enger ihre Verbindung ist, desto schwieriger ist das Übersetzungsproblem, und je stärker sich die besonderen Momente geltend machen, desto größer ist im gegebenen Fall der Abstand zwischen der wortgetreuen und der freien Übersetzung. Gemäß dieser grundlegenden Beziehung kristallisieren sich ganz folgerichtig drei Arbeitsverfahren des Übersetzens heraus, deren Anwendbarkeit jedoch gleichzeitig eingeschränkt wird.

Von einer Übersetzung im wahren Sinn des Wortes kann man nur im Bereich des Allgemeinen, d. h. bei der rein begrifflichen Bedeutung (z. B. der Fachterminologie) sprechen und bei einer Form, bei der nicht unmittelbar eine Abhängigkeit von der Sprache und vom historischen Kontext zu erkennen ist (z. B. bei der Komposition größerer Einheiten). Nur in diesen seltenen Fällen kann man von einem eindeutigen Äquivalent reden. Auf dem Gebiet des Besonderen, d. h. bei einer engen Abhängigkeit vom Sprachmaterial und vom zeitlichen oder nationalen Milieu, kommt es entweder zu einer Substitution oder zur Transskription. Die freie und die treue Übersetzung unterscheiden sich scharf. Die *Substitution*, d. h. die Anwendung einer Analogie in der eigenen Sprache, ist dort angebracht, wo gleichzeitig die allgemeine Bedeutung stark zur Geltung kommt, die *Transskription* oder Umschrift ist dort notwendig, wo die Bedeutung, also der allgemeine Faktor, ganz ausfällt.

Wir zeigen die Anwendung dieser Arbeitsverfahren im Querschnitt anhand der übersetzerischen Problematik eines einzigen künstlerischen Elements. Einen Eigennamen kann man übersetzen, wenn er nur *einen* Bedeutungswert hat. Ein solcher Ausnahmefall sind die Begriffsnamen bei den mittelalterlichen Allegorien, in den Fabliaux oder in der *Commedia dell'arte*: Everyman – Jedermann, Monk – Mönch, Dottore – Doktor.

Sobald hier ein Namenscharakter hinzutritt, d. i. die Abhängigkeit von einer nationalen Form (jedes Volk hat seinen Bestand an Namensformen), ist nur die Substitution oder die Transskription möglich. Dies ist der Fall bei den charakterisierenden oder sprechenden Namen, die in Komödien und satirischen Romanen gebräuchlich sind, in Sheridans *Die Lästerschule* z. B. werden manchmal die Namen in der Originalfassung bewahrt, meist aber substituiert (wie in der Stuttgarter Übersetzung):

*Ah, distinctly I remember it was in the black December;
And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor.
Eagerly I wished the morrow; – vainly I had sought to borrow
From my books surcease of sorrow – sorrow for the lost Lenore –
For the rare and radiant maiden whom the angels name Lenore –
Nameless here forevermore.*

*Ah! distinctement je me souviens que c'était en le glacial Décembre:
et chaque tison, mourant isolé, ouvragait son spectre sur le sol. Ar-
demment je souhaitais le jour – vainement j'avais cherché d'emprunter à
mes livres un sursis au chagrin – au chagrin de la Lénore perdue – de la
rare et rayonnante jeune fille que les anges nomment Lénore: – de nom
pour elle ici, non, jamais plus!*

Nos recursos artísticos, os dois momentos, o geral e o singular, estão entrelaçados inseparavelmente. Quanto mais estreita sua ligação for, mais difícil é o problema tradutório, e quanto mais presente se fazem os momentos particulares, maior é, neste caso, a distância entre a tradução fiel à palavra e a livre. De acordo com esta relação fundamental, cristalizam-se, de forma completamente lógica, três procedimentos de trabalho do tradutor, cuja aplicabilidade, contudo, é simultaneamente limitada.

Pode-se falar de uma *tradução* no verdadeiro sentido da palavra somente no âmbito do geral, ou seja, do sentido puramente conceitual (por exemplo, a terminologia técnica) e de uma forma, na qual não se reconhece diretamente uma dependência da língua e do contexto histórico (por exemplo, pela composição de unidades maiores). Somente nestes casos raros pode-se falar de um equivalente claro. No campo da particularidade, ou seja, de uma estreita dependência do material linguístico e do meio temporal ou nacional, trata-se ou de uma substituição ou de transcrição. A tradução livre e a fiel diferenciam-se nitidamente. A *substituição*, ou seja, a utilização de uma analogia na língua própria, é indicada lá, onde o sentido geral se ressalta fortemente. A *transcrição* é necessária lá, onde o sentido, portanto o fator geral, falta completamente.

Nós mostramos a utilização destes procedimentos de trabalho no panorama baseado na problemática tradutória de um elemento artístico único. Um nome próprio pode-se traduzir somente quando este possui apenas *um* valor de sentido. Casos excepcionais são os nomes conceito nas alegorias da Idade Média, nas fábulas ou na Comédia dell'arte: Everyman – Todos, Monk – Monge, Dottore – Doutor.

Tão logo se acrescente um nome de personagem, ou seja, a dependência de uma forma nacional (todo povo possui seu acervo de nomes próprios), somente a substituição ou a transcrição são possíveis. Este é o caso de nomes caracterizantes ou descritivos, que são utilizados em comédias e

Sir Peter Teazle – Herr Peter von Popp
 Sir Oliver Surface – Herr Oliver von Obenaus
 Sir Harry Bumper – Herr Harry von Zech
 Sir Benjamin Beckbite – Herr Benjamin von Spöttlich
 Careless – Ohnsorg
 Snake – Natter
 Crabtree – Holzapfel
 Rowley – Kügele
 Trip – Taps
 Lady Sneerwell – Frau von Bösligh
 Mrs. Candour – Frau Heimtuck

Bei der Entscheidung zwischen den beiden Möglichkeiten kommt es zu vielen Inkonssequenzen: in Molières *Don Juan* läßt Cornelius die Namen des Kaufmanns M. Dimandje und des Galgenvogels La Ramée in der Originalform, Biersing substituiert Herr Sonntag und Raudegen, Hans Jacob bewahrt folgewidrig La Ramée, substituiert aber Herr Sonntag. Cornelius (ebenso wie Kaibel) bleibt auch in *Georges Dandin* bei Herr von Sotenville, Biersing substituiert Herr von Narrenstadt. Wir betonen, daß es in diesen Fällen nicht um die Übersetzung der rein begrifflichen Aussage geht, sondern um den Ersatz durch einen heimischen Namen – in jeder Sprache werden manche linguistische Formen als Namen empfunden, andere dagegen nicht. Es gibt gewiß viele Menschen, die Mr. Newman oder Herr Neumann heißen, als ungewöhnlich würde man jedoch die Namen Mr. New oder Herr Neu empfinden.

Bei Namen, die keine Bedeutung haben, ist nur die Umschrift möglich, d. h. die Beibehaltung des Namens in der fremden Fassung: Forsyte, Riccaut, Klim Samgin. Bei der Übersetzung geht es natürlich nur um die Bedeutung, die im gesamten Kontext des Werks zur Geltung kommt und nicht um eine vom Werk unabhängige Bedeutung: der Name »Mr. Ford« hat eine semantische Geltung in den *Lustigen Weibern von Windsor* (Schlegel übersetzt »Herr Fluth«), aber keineswegs im biographischen Roman über den amerikanischen Industriellen, Peškovs charakterisierendes Pseudonym M. Gorkij kann man nicht einmal in einem biographischen Werk, wo dessen Bedeutung »der Bittere« zur Geltung käme, übersetzen. Nicht ohne Relevanz ist auch der Charakter des ganzen Werks und die Rolle, die ein Name in ihm spielt. Einen Namen in einem Gedicht von Villon zu substituieren, wird u. a. dadurch ermöglicht, daß es sich nicht um Dramengestalten handelt, sondern um eine isolierte Anspielung in einem lyrischen Gedicht. Bei der Lösung von Übersetzungsproblemen wird der Übersetzer daher alle Faktoren berücksichtigen müssen, die sich in der konkreten Situation auswirken. Der Charakter und der Umfang dieser Studie bedingen es, daß hier die einzelnen Faktoren gesondert unter-

romances satíricos; em *A escola de Maledicência* de Sheridan, por exemplo, algumas vezes os nomes são preservados na versão original, mas na maioria são substituídos (como na tradução de Stuttgart):

Sir Peter Teazle – *Herr Peter von Popp*
Sir Oliver Surface – *Herr Oliver von Obenaus*
Sir Harry Bumper – *Herr Harry von Zech*
Sir Benjamin Beckbite – *Herr Benjamin von Spöttlich*
Careless – *Ohnsorg*
Snake – *Holzapfel*
Rowley – *Kügele*
Trip – *Taps*
Lady Sneerwell – *Frau von Böslich*
Mrs. Candour – *Frau Heimtuck*

Na decisão entre as duas possibilidades, surgem muitas inconsistências: em *Don Juan* de Molière, Cornelius deixa o nome do comerciante *M. Dimanche* e do pícaro *La Ramée* na forma original, Biersing substitui por *Herr Sonntag* e *Raudegen*, Hans Jacob mantém, incoerentemente, *La Ramée*, mas substitui *Herr Sonntag*. Cornelius (assim como Kaibel) em *Georges Dandin* também insiste em *Herr von Sottenville*, Biersing substitui por *Herr von Narrenstadt*. Acentuamos que nesses casos não se trata da tradução da informação puramente conceitual, mas sim da substituição por um nome nacional – em toda língua, algumas formas linguísticas são sentidas como nomes, outras não. Há, certamente, muitas pessoas que se chamam Sr. Newman ou Sr. Neumann, seria estranho, contudo, entender como nome Sr. New ou Sr. Neu.

Para nomes que não possuem sentido, apenas a transcrição é possível, ou seja, a manutenção do nome na versão estrangeira: Forsyte, Riccaut, Klim Samgin. Para a tradução, trata-se, naturalmente, apenas do sentido que é ressaltado no contexto geral da obra e não de um sentido independente da obra: o nome “Mr. Ford” possui um valor semântico em *As Alegres Senhoras de Windsor* (Schlegel traduz por “Herr Fluth”), mas não no romance biográfico sobre os industriais americanos; o pseudônimo característico de Peškov, Maximo Gorki, não pode ser traduzido em uma obra biográfica, onde se fizesse valer seu sentido de “amargo”. Não é irrelevante, também, o caráter da obra no todo e o papel que o nome desempenha nela. Substituir um nome em uma poesia de Villon é possível, entre outras coisas, devido ao fato de que não se trata de um personagem dramático, mas sim de uma alusão isolada em uma poesia lírica. Para chegar à solução dos problemas tradutórios, o tradutor precisará considerar todos os fatores que têm efeito na situação concreta. O caráter e a extensão destes estudos exigem que cada um dos fatores deva ser examinado separadamente, visto que, na prática,

sucht werden müssen, wenn sie sich dann in der Praxis auch häufig durchdringen und überschneiden.

Als ein Übersetzerisches Verfahren kann man indessen nur die Umschrift anerkennen, nicht aber die Abschrift. Beide Verfahren decken sich nur dann, wenn zwischen Sprachen übertragen wird, die eine gemeinsame Schrift haben; doch auch hier wählen die Übersetzer manchmal die Umschrift, um den Namen heimisch zu machen: Molières »Gusman« schreibt Biersing »Gusmann« usw. Eine Abschrift kann jedoch dort nicht mehr in Betracht kommen, wo das Wort im Original an sich schon eine phonetische Umschrift aus einem fremden graphischen System darstellt. Es ist klar, daß sich der Übersetzer z. B. bei der Umschrift russischer Namen nach den gebräuchlichen Transskriptionsregeln richten wird: Chlestakov, Dubčinskij, Bobčinskij usw.

Um eine Entscheidung zwischen Transskription und Kopie geht es eigentlich auch bei dem Kernproblem der Gedichtübersetzung, nämlich der Frage, ob im Versmaß des Originals übersetzt werden soll. Der Gedichtrhythmus ist ganz auf den phonetischen Möglichkeiten des sprachlichen Materials aufgebaut, und sein Aussagewert hat kein begriffliches Gepräge. Das Ziel der Übersetzung ist es, die klanglichen Werte des Verses in eine andere Sprache zu übertragen, nicht jedoch sein metrisches Schema abzuschreiben. Wenn sich die prosodischen Systeme des Originals und der Übersetzung nahestehen, können sich beide Verfahren decken, falls jedoch größere Unterschiede bestehen, kann das gleiche Metrum in beiden Sprachen einen verschiedenen klanglichen und ästhetischen Wert haben, und dann ist es besser, diesen klanglichen Wert zu erfassen und zu transskribieren, als mechanisch das Metrum »abzuschreiben«.

Die Anwendung der drei grundlegenden Verfahren – der Übersetzung, der Substitution und der Transskription – ist in der Tat durch das Verhältnis des Einzelnen zum Allgemeinen im künstlerischen Element gesetzmäßig bestimmt. Es ist nicht richtig, dort zu substituieren, wo die Bedeutungskomponente fehlt. Wenn in einer fragwürdigen tschechischen Übersetzung von T. S. Eliots *Waste Land* das »Wicalala leia« in »Olala lalala« abgeändert wird, dann ist nicht nur ohne Grund der euphonische und rhythmische Wert der Lautreihe des Originals gestört, sondern es wird darüber hinaus noch eine Klangfolge hinzugesetzt, die – wenigstens bei einem des Französischen kundigen Leser – den französischen Ausdruck für Bewunderung in Erinnerung bringen wird. In das Gedicht kann so ein unerwünschtes Bedeutungselement eindringen. Umgekehrt darf man sich, sobald eine Bedeutung hinzutritt, nicht mit der Transskription begnügen: man muß substituieren. Pierre Legris ersetzt in *Waste Land* die lautmalende Anspielung auf die Nachtigall »Jug, jug, jug, jug, jug, jug« durch das französische Äquivalent »Tio, Tio Tio Tio Tio Tio«. Eine Übersetzung ist möglich, wenn die onomatopoetische Klangfolge begriffliche

estes frequentemente se penetram e se cruzam.

Pode-se reconhecer a transcrição como um método tradutório, mas a cópia não. Ambos os métodos são coincidentes somente quando se traduz entre línguas que possuem uma escrita em comum; mas mesmo assim, os tradutores escolhem, muitas vezes, a transcrição para tornarem os nomes aclimatados: Biersing escreve o ‘Gusman’ de Molière como ‘Gusmann’, e assim por diante. Uma cópia pode, contudo, não interessar lá, onde a palavra no original já representa em si uma transcrição fonética de um sistema gráfico estrangeiro. É claro que, por exemplo, na transcrição de nomes russos, o tradutor é orientado pelas regras de transcrição usuais: Chlestakov, Dubčinskij, Bobčinskij, etc.

De fato, o problema central da tradução de poesia também se encontra na decisão entre transcrição ou cópia, ou melhor, na questão de que se deve traduzir no metro do original. O ritmo poético é inteiramente construído a partir das possibilidades fonéticas do material linguístico, e seu valor significativo não possui nenhuma essência conceitual. O objetivo da tradução é traduzir o valor fonético do verso para outra língua, sem, contudo, amortizar seu esquema métrico. Quando o sistema prosódico do original se assemelha ao da tradução, ambos os métodos podem coincidir, contudo, no caso de existirem grandes diferenças, o mesmo metro em ambas as línguas pode ter um valor fonético e estético diferente, e então é melhor compreender este valor fonético e transcrevê-lo do que copiar mecanicamente o metro.

O emprego dos três métodos fundamentais – a tradução, a substituição e a transcrição – é regularmente determinado, de fato, através da relação do singular com o geral no elemento artístico. Não é correto substituir lá, onde falta o componente significativo. Quando, em uma tradução tcheca questionável de *Waste Land* de T.S. Elliot, o “*Wiealala leia*”, é alterado para “*Olala lalala*”, não só o valor eufônico e rítmico é perturbado sem motivo, mas também uma sequência fonética é acrescentada, a qual – pelo menos ao leitor versado em francês – trará à memória a expressão francesa para admiração. Pode-se, assim, penetrar na poesia um elemento significativo indesejável. Em contrapartida, para que um significado seja adicionado, não deve se contentar com a transcrição: é preciso substituir. Pierre Legris substitui, em *Waste Land*, a alusão onomatopeica ao rouxinol “*jug, jug, jug, jug, jug, jug*”, pelo equivalente francês, “*tio, tio, tio, tio, tio, tio*”. Uma tradução é possível quando a sequência onomatopaica contém valores conceituais e caráter vocabular, como é o caso da “língua” dos animais e dos outros sons da natureza. Não é possível, contudo, traduzir ou substituir sequências de onomatopeias, que tratam de uma imitação única de um som da natureza criada *ad hoc*. Neste caso, apenas uma transcrição fonética é possível. Entretanto, quando o significado geral e a dependência do material

Werte und Wortcharakter erhält, wie dies bei der ›Sprache‹ der Haustiere und den üblichsten Naturlauten der Fall ist. Es ist jedoch nicht möglich, klangmalende Folgen zu übersetzen oder zu ersetzen, bei denen es sich um eine einmalige, ad hoc geschaffene Nachahmung eines Naturlautes handelt. Hier ist nur eine phonetische Umschrift möglich. Sobald jedoch die allgemeine Bedeutung und die Abhängigkeit vom Sprachmaterial gleichermaßen relevant werden, läßt sich das Übersetzungsproblem nur durch Substitution lösen: die von einem Ausländer oder einem mit einem Sprachfehler Behafteten entstellte Muttersprache wird zur Trägerin einer allgemeinen Begriffsbedeutung (ein Franzose in russischer Umgebung oder das Lispeln), weshalb es nötig ist, sie durch ein entsprechend entstelltes Deutsch zu ersetzen, wo allerdings nach dem gleichen allgemeinen Prinzip häufig andere Laute und Wörter verstümmelt werden.)

Die Gebundenheit der übersetzerischen Methoden an die Dialektik des Allgemeinen und des Einzelnen ist aus der Sicht der Kommunikation zu erklären. Wenn ein semantisch oder formal besonderes künstlerisches Element, Träger einer allgemeinen Bedeutung ist, kann man es nicht bewahren, aber man kann es (d. h. seine Bedeutung) mitteilen. So kommt es zur Substitution. Umgekehrt kann man ein einmaliges Kunstmittel, das nicht Träger einer allgemeinen Bedeutung ist, bewahren, aber nicht mitteilen. So kommt es zur Umschrift. Ein allgemeines Kunstmittel kann man bewahren und mitteilen; nur hier kann man von Übersetzung im eigentlichen Sinn des Wortes sprechen. Schließlich können jene Momente weder mitgeteilt noch bewahrt werden, die aus der Sicht des Werks unwesentlich, irrelevant sind (bedeutungslose Besonderheiten des Sprachmaterials, Druckfehler u. ä.).

Strittig ist, in welcher Art und in welchem Umfang substituiert werden soll. Dieses Arbeitsverfahren kann der Übersetzer niemals ganz umgehen, sein Mißbrauch führt jedoch zur Adaptation und Aktualisierung. Die allgemeinen und die besonderen Werte sind unteilbare Bestandteile eines Kunstwerks, und deshalb ist die Substitution nur dann vollwertig, wenn es gelingt, beide Momente zu erfassen. Wo dies nicht möglich ist, wird das Werk weniger durch den Verlust des Besonderen als durch den Verlust des Allgemeinen gestört, und dies schon deshalb, weil das Allgemeine enger mit der Bedeutung verflochten und die Arbeit des Übersetzers an die Mitteilbarkeit gebunden ist.

Die Substitution ist ein Ausweg aus der Not, in den sich der Übersetzer flüchtet, wenn eine Übersetzung wegen der engen Abhängigkeit des künstlerischen Elements von der Sprache oder von fremden historischen Gegebenheiten nicht möglich ist. Meist geht hierbei der allgemeine oder der besondere Wert verloren, wie aus dem Beispiel von Villons ›Archetrielin‹ zu ersehen war. Das erstrebenswerte Ideal verbindet die Verständlichkeit in der Aussage mit einer anschaulichen Vorstellung vom fremden Milieu.

linguístico forem igualmente relevantes, consegue-se solucionar o problema tradutório apenas através da substituição: a língua materna, deturpada por um estrangeiro ou alguém com deficiência de fala, se torna portadora de um sentido conceitual geral (um francês em ambiente russo ou o balbucio), sendo necessário substituí-la, de modo correspondente, por um alemão deturpado onde, certamente, outros sons e palavras são mutilados segundo o mesmo princípio geral.

A vinculação dos métodos tradutórios à dialética do geral e do singular é explicada sob a perspectiva da comunicação. Quando um elemento artístico particular, semântica ou formalmente, é portador de um significado geral, não se consegue preservá-lo, mas se consegue comunicá-lo (isto é, seu significado). Assim, chega-se à substituição. Em contrapartida, é possível preservar um recurso artístico único, que não é portador de significado geral, mas não comunicá-lo. Assim, chega-se à transcrição. Pode-se preservar e comunicar um recurso artístico geral; somente neste caso pode-se falar de tradução no sentido próprio da palavra. Por fim, não se consegue nem comunicar nem preservar os momentos que, sob a perspectiva da obra, sejam insignificantes, irrelevantes (particularidades insignificantes do material linguístico, erros de impressão, etc.).

É controverso, de que modo e em qual proporção se deve substituir. O tradutor nunca consegue evitar completamente este método de trabalho, seu abuso, entretanto, leva à adaptação e a atualização. Os valores gerais e particulares são componentes inseparáveis de uma obra de arte e, por isso, a substituição é válida somente quando consegue abranger ambos os momentos. Onde isto não é possível, a obra é perturbada menos pela perda do particular do que pela perda do geral, isto porque o geral é estreitamente entrelaçado com o significado e o trabalho do tradutor é ligado a esta mediação.

A substituição é uma alternativa ao problema, na qual o tradutor se refugia quando uma tradução, por conta da estreita dependência do elemento artístico da língua ou da realidade histórica estrangeira, não é possível. Perde-se, neste caso, na maioria, o valor geral ou particular, como foi visto no exemplo do “arquitrilino”. O ideal desejável une a inteligibilidade na informação com uma representação expressiva do meio estrangeiro. Nos nomes próprios, chega-se a isto relativamente mais fácil, por causa da correspondência entre as raízes das palavras, ao se traduzir de línguas aparentadas. Por isso, não é necessário traduzir, em *As Alegres Senhoras de Windsor*, “Mr. Page”, mas se traduz “Mr. Forck”; também o nome “*Flute*”, em *Sonho de uma noite de verão*, seria compreendido sem tradução. Em línguas não aparentadas, consegue-se apenas excepcionalmente preservar o colorido estrangeiro do nome (Hans Rothe traduz o nome do soldado fanfarrão de Shakespeare, “Parollese”, como “Don Parlando”).

Bei Eigennamen gelingt dies wegen der Übereinstimmung der Wortstämme verhältnismäßig leicht, wenn aus verwandten Sprachen übersetzt wird. Deshalb ist es nicht nötig, in den *Lustigen Weibern von Windsor* »Mr. Page« zu übersetzen, aber man übersetzt »Mr. Ford«; auch ohne Übersetzung wäre der Name »Flute« im *Sommernachtstraum* verständlich. Bei nichtverwandten Sprachen gelingt es nur ausnahmsweise, das fremde Kolorit des Namens zu bewahren (Hans Rothe übersetzt den Namen von Shakespeares prahlsüchtigem Soldaten »Parolles« mit »Don Parlando«).

2 Das national und historisch Spezifische

Mit dem Beispiel »Parolles« gelangten wir zu einem anderen Aspekt der Problematik des Übersetzens, der die örtlich und zeitlich gefärbten Elemente eines Werks betrifft: es geht darum, nicht nur ihre Bedeutung, sondern auch ihren Koloritwert zu erhalten. Die zeitgenössische Übersetzungstheorie betont immer mehr die Wahrung der nationalen und historischen Besonderheiten des Originals. Wenngleich die nationale Besonderheit an sich eine historische Kategorie ist, muß nicht immer der Charakterzug der Zeit gleichzeitig ein Bestandteil des national Spezifischen sein. Es gibt auch dem Wesen nach internationale Erscheinungen, z. B. die feudale Ritterkultur, die doch vom Übersetzer die Lösung der zeitbedingten Realien (Kleidung, Ausrüstung) und der gesellschaftlichen Konventionen und Seelenhaltungen verlangen werden. Die Schwierigkeiten bei der Übersetzung nationaler und zeitbedingter Besonderheiten ergeben sich schon daraus, daß es nicht um faßbare und isolierbare Faktoren geht, sondern um eine Qualität, die in verschiedenem Maße alle Elemente des literarischen Werks durchdringt: das Sprachmaterial, die Form und den Inhalt. Zunächst ist die Frage zu stellen, was zu den nationalen und zeitlichen Besonderheiten gehört und was davon zweckmäßigerweise beizubehalten ist. Gehen wir von der Definition der Übersetzung aus: ein Werk zu übersetzen bedeutet, es – in seiner Einheit von Inhalt und Form – mit einem anderen Sprachmaterial auszudrücken. Die Sprache an sich aber ist als ein System von Verständigungsmitteln einer Sprachgemeinschaft für ein gegebenes Volk spezifisch. Dieser Teil des Spezifischen geht bei der Übersetzung notwendigerweise verloren. Solange die Sprache nur das Material für den Inhalt und die Form eines Werks bildet, ist es unmöglich, dessen nationale und zeitliche Qualitäten zu erfassen, weil sie dann aufhörte, Material zu sein und selbst zur Form bzw. zur Bedeutung würde. Ein Beispiel: Cervantes' *Don Quijote* wurde in einer neutralen Sprache, die für den zeitgenössischen Leser keine besonderen zeitlichen und nationalen Merkmale enthielt, – also keineswegs archaisch – geschrieben: logischerweise sollte er wieder in einer merkmallösen Diktion übersetzt werden. Wenn wir ihn in ein archaisches Deutsch übersetzten, dann würde diese

2. A especificidade nacional e histórica

Com o exemplo de “*Parollese*”, chegamos a um outro aspecto da problemática da tradução, que concerne aos elementos de uma obra coloridos espacial e temporalmente: não se trata somente de preservar seu significado, mas também o valor de seu colorido. A teoria contemporânea da tradução acentua cada vez mais a manutenção das particularidades nacionais e históricas do original. Ainda que a particularidade nacional em si seja uma categoria histórica, nem sempre o traço característico da época precisa ser simultaneamente um componente da especificidade nacional. Há também, em essência, fenômenos internacionais, por exemplo, a cultura do cavaleiro feudal, que exigirão do tradutor uma solução sobre a realidade temporal (vestimentas, armamentos) e convenções sociais e atitudes mentais. As dificuldades da tradução de particularidades nacionais e temporais resultam do fato de não se tratarem de fatores compreensíveis e isoláveis, mas sim de uma qualidade que penetra, em diferentes graus, todos os elementos da obra literária: O material linguístico, a forma e o conteúdo.

Em primeiro lugar coloca-se a pergunta, o que pertence às particularidades nacionais e temporais e o que disso é convenientemente conservado. Partimos da definição de tradução: traduzir uma obra significa, expressá-la – em sua unidade de conteúdo e forma – com um outro material linguístico. A língua em si, contudo, é específica para um determinado povo como sistema de recursos comunicativos de uma comunidade linguística. Esta parte da especificidade é necessariamente perdida na tradução. Enquanto a língua constitui somente o material para o conteúdo e a forma de uma obra, é impossível utilizar suas qualidades nacionais e temporais, porque então ela deixaria de ser material e se tornaria forma, conseqüentemente, significado. Um exemplo: *Don Quixote* de Cervantes foi escrito em uma língua neutra, que, para o leitor contemporâneo, não possui nenhuma particularidade temporal ou nacional – portanto, sem arcaísmos: logicamente, ela deveria ser traduzida em um estilo não marcado. Se nós a traduzíssemos em um alemão arcaico, então esta língua deixaria de ser simples material. Viria à tona uma forma estranha, e ela se tornaria portadora de certos valores de informação.

Somente lá, onde a unidade lexical é portadora de significado típico para o meio histórico do original, em alguns casos, permite-se que fique em sua forma original: este é o caso de palavras típicas de um local, como *riksha*, *tomahawk*, *kindžal*. Tal palavra é portadora de um significado que não se conseguiria expressar com os recursos da língua própria. É possível, contudo, enriquecê-la permanentemente. Em contrapartida, uma tradução peca contra a pureza de uma língua quando utiliza palavras estrangeiras em

Sprache aufhören, bloßes Material zu sein. In den Vordergrund träte eine ungewohnte Form, und sie würde zur Trägerin gewisser Aussagewerte werden.

Nur dort, wo die lexikalische Einheit Trägerin der für das historische Milieu des Originals typischen Bedeutung ist, kann man sie manchmal in der ursprünglichen Gestalt belassen: dies ist der Fall bei den für eine Lebenssphäre typischen (russisch *bytovo*) Wörtern wie Rikscha, Tomahawk, Kindžal. Ein solches Wort ist Träger einer Bedeutung, die man mit den Mitteln der eigenen Sprache nicht ausdrücken könnte. Es kann sie also weiterhin dauerhaft bereichern. Dagegen versündigt sich eine Übersetzung gegen die Reinheit einer Sprache, wenn sie Fremdwörter um ihrer selbst willen, ohne semantische Notwendigkeit, nur für das Kolorit, um interessant zu erscheinen, verwendet, etwa so, wie es bei den Dekadenten geschah.

Bei dem engen Zusammenhang der Sprache mit dem Denken spiegelt die Sprache in manchen ihrer Ausdrucksmittel unmittelbar auch die psychischen Anlagen eines Volkes wider; mit anderen Mitteln wieder ruft sie, wenigstens beim Fremden, die Vorstellung von gewissen psychischen Eigenheiten hervor. Den Eindruck einer charakteristischen Denkart wecken die russischen Verkleinerungen (Liebchen) und der fragmentarische, lakonische Stil der russischen Dialoge; so die Replik Bessemenovs in Gorkijs *Die Kleinbürger*: »Ihr Unbarmherzigen! Unterkriegen wollt ihr uns! . . . Worauf seid Ihr so stolz? Was habt Ihr schon geleistet? Und wir – wir haben gelebt! Wir haben gearbeitet . . . und Häuser gebaut . . . für Euch . . . haben gesündigt . . . vielleicht schwer gesündigt – für Euch!« Theoretisch ist heute bereits durchgekämpft, daß die zurückhaltenden, abgeschwächten englischen Ausdrücke (understatement) durch volle, stärkere Wendungen ersetzt werden – auch wenn in der Praxis noch viele Fehler auftauchen: *I am afraid I cannot* übersetzt man nicht mit *ich befürchte, daß ich nicht kann*, sondern mit *leider kann ich nicht*, das englische rather öfter mit ziemlich als mit einigermaßen. Schwierigkeiten bereitet bisher die romanische Impulsivität und Sensibilität, die exaltierte Ausdrücke und Superlative entstehen läßt, welche in einem deutschen Text recht unnatürlich klingen: *nach einem Jahr eines überirdischen Glückes und einer unerschöpflichen Leidenschaft* (Maupassant), *ich leide im Übermaß* (ders.). Das überempfindliche *je souffre* ist in der französischen Prosa überhaupt gang und gäbe. Noch ferner liegt uns in manchen Situationen das spanische Pathos.

Das literarische Werk ist ein historisch bedingtes Faktum, das nicht wiederholt werden kann. Zwischen dem Original und der Übersetzung kann keine Identität bestehen (zwei Duplikate oder Duplikat und Kopie), und deshalb kann man das Spezifische nicht bis zur letzten Konsequenz wahren. Solch eine Forderung würde zu einer wörtlichen Übersetzung, zu einer naturalistischen Kopie der sozialen, der zeitlich und der örtlich bedingten

causa própria, sem necessidade semântica, apenas para o colorido parecer interessante, semelhante ao que acontece com o decadente.

Na estreita relação da língua com o pensamento, a língua reflete, em muitos dos seus recursos expressivos, diretamente as organizações mentais de um povo, com outros recursos, ela provoca, pelo menos para estrangeiros, a representação de certas características psíquicas. Os diminutivos e o estilo fragmentado e lacônico dos diálogos russos despertam a impressão de um modo de pensar característico; conforme a réplica de Bessemenov em *Pequenos Burgueses* de Gorki: “Seus desumanos! Sob guerras, nos que-reis!... De que sois tão orgulhosos? O que é que já fizestes? E nós - nós vivemos! Nós trabalhamos... e construímos casas... para vós... pecamos... talvez até demais... por vós!”. Teoricamente, hoje em dia já se combate que as expressões inglesas passivas e atenuadas (*understatement*) sejam substituídas por versões completas e mais intensas – e na prática também ocorrem muitos erros: *I am afraid I cannot*, não se traduz por *ich befürchte, dass ich nicht kann*⁹⁹, mas sim por *leider kann ich nicht*¹⁰⁰; *rather* em inglês é mais frequentemente traduzida por - *ziemlich*¹⁰¹ do que por *einigermassen*¹⁰². Ainda causam dificuldades, a impulsividade e a sensibilidade românica, que originam as expressões exaltadas e os superlativos, os quais, em um texto alemão, soam completamente afetados: *nach einem Jahr eines überirdischen Glücks und einer unerschöpflichen Leidenschaft*¹⁰³ (Maupassant), *ich leide im Übermaß*¹⁰⁴ (Idem). A hipersensível *je souffre* é bastante comum na prosa francesa. Em muitas situações, a compaixão espanhola se apresenta ainda mais distante de nós.

A obra literária é um fato histórico condicionado, que não pode ser repetido. Entre o original e a tradução não é possível existir nenhuma identidade (duas duplicatas ou duplicata e cópia) e, por isso, não se consegue defender o específico até as últimas consequências. Tal exigência levaria a uma tradução literal, a uma cópia naturalista dos dialetos condicionados social, temporal e espacialmente, a uma prisão formalista do metro e, teoricamente, à tese de intraduzibilidade de uma obra. Entre o original e a tradução não existe, contudo, em rigor, uma relação como entre o objeto e sua imagem (realidade e arte e respectivamente, modelo literário e variações autônomas deste), pois na tradução não se trata da transformação artística e de conclusão mental dos traços típicos do original. Na prática, isto levaria a uma atualização e adaptação da realidade nacional, na teoria, à tese de que a

⁹⁹ Eu receio que não possa. N. do T.

¹⁰⁰ Infelizmente não posso. N. do T.

¹⁰¹ bastante N. do T.

¹⁰² Bastante (Familiar). N. do T.

¹⁰³ Após um ano de felicidade sobrenatural e de paixão inesgotável N. do T.

¹⁰⁴ Eu sofro em demasia. N. do T.

Dialekte führen, zu einem formalistischen Haften am Metrum und theoretisch zur These von der Unübersetzbarkeit eines Werks. Zwischen dem Original und der Übersetzung besteht jedoch, streng genommen, nicht eine solche Beziehung wie zwischen dem Objekt und seinem Abbild (Wirklichkeit und Kunst bzw. literarische Vorlage und selbständige Variationen darüber), weshalb es in der Übersetzung nicht um die künstlerische Umgestaltung und das gedankliche Zuendeführen der typischen Züge des Originals geht. In der Praxis würde dies zu einer Aktualisierung und Anpassung an die heimischen Gegebenheiten führen, in der Theorie zu der These, daß die Übersetzung besser zu sein habe als das Original. Zwischen der Übersetzung und dem Original besteht die Beziehung eines Werks zu seiner Ausführung in einem anderen Material; deshalb soll als Konstante keineswegs die Verwirklichung der Einheit von Form und Inhalt im sprachlichen Material angesehen werden, sondern deren Konkretisation im Gedanken des Aufnehmenden, einfacher gesagt der resultierende Eindruck, die Wirkung des Werks auf den Leser. Beim Übersetzen handelt es sich dann nicht um eine mechanische Bewahrung der Form, sondern um deren semantische und ästhetische Werte für den Leser, bei dem national und zeitlich Spezifischen geht es nicht darum, alle Einzelheiten zu bewahren, in denen das historische Milieu der Entstehungszeit zur Geltung kommt, sondern es soll im Leser der Eindruck, die Illusion eines bestimmten historischen nationalen Milieus erweckt werden. Hieraus ergeben sich dann einige Arbeitsgrundsätze.

Das literarische Werk übernimmt seinen Stoff aus dem gesellschaftlichen Bewußtsein und verwirklicht ihn durch das Kommunikationsmittel, die Sprache. So kann die Konkretisation eines Werks nur dann nicht verzerrt sein, wenn sich das gesellschaftliche Bewußtsein und die Kommunikationsmittel von Autor und Leser decken. Weil sich das gesellschaftliche Bewußtsein des Volkes, in dem das Werk entstand, entwickelt, hören manche inhaltlichen Elemente des Werks in weiteren Entwicklungsphasen auch in der heimischen Literatur auf, ganz verständlich zu sein, oder sie werden in einem entstellten Sinne verstanden: die zeitbedingten Realien, die Beziehungen zwischen den Menschen u. a. Auch die Sprache entwickelt sich, hauptsächlich in ihren stilistischen Werten: das Ausdrucksmittel, das vom Autor als umgangssprachliche Wendung gedacht war und vom zeitgenössischen Leser auch so verstanden wurde, kann in weiteren Generationen seinen populären Charakter verlieren oder schließlich zu einem Archaismus werden. Deshalb versteht der fremde Leser heute das Werk in einem entstellten Sinne. Und die Übersetzung sollte daher von der unverzeichneten ursprünglichen Konkretisation ausgehen.

a) In der Übersetzung ist es nur sinnvoll, die Elemente des Spezifischen, die der Leser der Übersetzung als für das fremde Milieu charakteristisch empfinden kann, zu bewahren, d. h. nur solche, die fähig sind. Trä-

tradução tenha de ser melhor do que o original. Entre a tradução e o original existe a relação de uma obra com sua realização em outro material; por isso, a realização da unidade de forma e conteúdo não deve ser considerada como uma constante, mas sim sua concretização no pensamento do receptor, dito mais facilmente, a impressão resultante, o efeito da obra sobre o leitor. A tradução não se trata, assim, de uma proteção mecânica da forma, mas sim do seu valor semântico e estético para o leitor; sobre as especificidades nacionais e temporais, não se trata de preservar todos os detalhes que ressaltam o meio histórico do período de origem, mas sim os que despertam no leitor a impressão, a ilusão, de um determinado meio histórico nacional. Disto resultam alguns princípios de trabalho.

A obra literária obtém seu material a partir da consciência social e o realiza através do recurso comunicativo, a língua. Assim, a concretização de uma obra só não pode ser distorcida quando a consciência social e o recurso comunicativo de autor e leitor forem idênticos. Visto que a consciência social de um povo, na qual a obra nasceu, se desenvolve, muitos elementos conteudísticos da obra em outras fases de desenvolvimento, mesmo na literatura nacional, deixam de ser completamente compreensíveis, ou são compreendidos em um sentido distorcido: a realidade contemporânea, as relações entre as pessoas, e outras coisas,... Também a língua evolui principalmente em seus valores estilísticos: um recurso expressivo, que foi imaginado pelo autor como locução informal e pelo leitor que foi seu contemporâneo assim entendido, em outras gerações pode perder seu caráter popular ou, eventualmente, se tornar um arcaísmo. Por isso, o leitor estrangeiro entende, atualmente, a obra em um sentido distorcido. E a tradução, portanto, deveria partir da concretização original não distorcida.

a) Na tradução, somente são úteis de preservar os elementos de especificidade que o leitor da tradução consegue sentir como característicos do meio estrangeiro, isto é, somente os que são capazes de serem portadores do significado das particularidades nacionais e temporais. Todo o resto que o leitor não compreende como imagem do meio, perde em substância e cai em uma forma insignificante, visto que não é possível ser concretizado.

Em relação a esta consideração, o tradutor do russo conservou as formas nominais do nome paterno (Vasilij Ivanovič), porque ela já é comumente sentida por nós como algo tipicamente russo. Em contrapartida, o tradutor do inglês não conservou o costume de acrescentar no nome de uma mulher casada, não apenas o nome da família, mas também o nome de batismo do cônjuge, porque nosso leitor não reconhece nesta forma de nomeação nomes que são típicos para a Inglaterra. A protagonista de Thackeray, Amelia Sadley, é chamada, após seu casamento, de Mrs. George Osborne; normalmente não traduzimos como Sra. George Osborne, mas sim como Sra. Osborne ou Sra. Amelia Osborne.

ger der Bedeutung nationaler und zeitlicher Besonderheit zu sein. Alle übrigen, die der Leser nicht als Abbild des Milieus begreift, verlieren an Substanz und sinken zu einer inhaltsleeren Form herab, da sie nicht konkretisiert werden können.

Aus diesen Erwägungen bewahrt der Übersetzer aus dem Russischen die Namensform mit dem Vatersnamen (Vasilij Ivanovič), weil sie bei uns schon allgemein als typisch russisch empfunden wird. Umgekehrt behält der Übersetzer aus dem Englischen nicht den Brauch bei, dem Namen einer verheirateten Frau nicht nur den Familiennamen, sondern auch den Taufnamen des Ehegatten beizufügen, weil unser Leser in dieser Benennungsweise nicht den für England typischen Namen erkennt. Thackerays Helden Amelia Sadley heißt nach ihrer Verheiratung Mrs. George Osborne; dies übersetzen wir gewöhnlich nicht mit Frau Georg Osborne, sondern mit Frau Osborne oder Frau Amelie Osborne.

Auch gesellschaftliche Konventionen, z. B. die Anrede, erfordern eine ähnliche Lösung. In den Übersetzungen aus dem Chinesischen werden gewisse Höflichkeitsfloskeln als spezifisch empfunden, ähnlich auch manchmal das russische *batjuška* (Väterchen). Aber andererseits kann man nicht jedes französische *Monsieur*, *Madame* oder jedes englische *Mr.*, *Mrs.*, *Miss* oder *Sir* mit dem deutschen *Herr*, *Frau* oder *Fräulein* übersetzen: »In der deutschen Literatur wird einer deutschen Romangestalt nur dann ein »Herr« oder »Frau« vorangestellt, wenn die Gestalt für den Leser in das schiefe Licht der Komik gerückt werden soll . . . Der Titel bewirkt im Deutschen etwas, er wird als Stilmittel bewußt eingesetzt. »Der kleine Herr Friedemann«, »Der Herr Kortüm«, »Der Herr Karl«, »Unser Herr Vater« – immer hat der Name mit dem »Herr« einen leicht lachhaften Anstrich.«¹⁰ Ein solches *Ja, Herr*, – *nein Herr*, – *kommen Sie zum Mittagessen, Herr?* wirkt im deutschen Dialog störend und erweckt dabei nicht die Vorstellung des französischen oder englischen Milieus. Hier ist es besser, sich nach dem heimischen Usus zu richten, der die Höflichkeitsanreden entweder ganz unterläßt oder Titulaturen anwendet: Herr Professor, Herr Direktor usw. Ungewohnt klingt auch in Übersetzungen aus dem Französischen *mein Oberst* (*mon colonel*) anstatt *Herr Oberst*, in geringerem Maße auch die englische Anrede wie Professor Higgins, Oberst Pickering (in Shaws *Pygmalion*). Es ist auch nicht sicher, ob der Zuschauer in Howard Fast's *Dreißig Silberlingen* begreift, daß die einfache Anrede »Hill« in den angelsächsischen Ländern gegenüber der Dienerschaft üblich ist, und ob er das nicht als grob oder unsozial auffaßt. Aber diese Fälle sind schon strittig. Ein ganz klarer Anglizismus ist die konsequente Übersetzung der Grußform *how do you do* mit *wie geht es ihnen?* Bei Dialogübersetzungen ist es oft nötig, sie durch den Gruß *Guten Tag* bzw. durch eine andere Höflichkeitsfloskel, bei Theateraufführungen einfach durch eine Verbeugung zu

Também as convenções sociais, por exemplo, a forma de tratamento, exige uma resolução semelhante. Na tradução do chinês, peculiaridades retóricas de cortesia são tomadas como específicas, semelhante, às vezes, à palavra russa *batjuška* (papaizinho). Mas, por outro lado, não se consegue traduzir cada *Monsieur, Madame* do francês e cada *Mr., Mrs., Miss* ou *Sir* do inglês por *Herr, Frau* ou *Fräulein* do alemão: “Na literatura alemã, um personagem de romance alemão somente é representado por um *Herr* ou *Frau*, quando este deve ser levado ao leitor pela luz oblíqua da comicidade. O título tem esse efeito nos alemães, assim ele é introduzido conscientemente como recurso estilístico. “*Der kleine Herr Friedmann*”, “*Der Herr Kortüm*”, “*Der Herr Karl*”, “*Unser Herr Vater*” – o nome com *Herr* tem um aspecto levemente risível¹⁰⁵. Um “*Ja, Herr*” – “*Nein, Herr*” – “*Kommen Sie zum Mittagessen, Herr?*”, age no diálogo alemão de forma perturbadora e não desperta, deste modo, a representação do ambiente francês ou inglês. Nestes casos, é melhor guiar-se pelo uso local, que utiliza as formas de tratamento completamente ocultadas ou ainda titulações: *Herr Professor, Herr Direktor*, etc. Soa incomum nas traduções a partir do francês *mein Oberst* (*mon Colonel*) ao invés de *Herr Oberst*, e em menor grau, também as formas de tratamento inglesas como *Professor Higgins, Oberst Pickering* (no *Pigmalião* de Shaw). Também não é certo se o espectador em *Trinta peças de prata*, de Howard Fast entenda que a forma de tratamento “*Hill*”, é comum para com a criadagem em países anglo-saxões, e não acham que seja rude ou antissocial. Mas estes casos são discutíveis. Um anglicismo bastante claro é a tradução fiel da forma de cumprimento “*How do you do?*” por “*Wie geht es ihnen?*”. Na tradução de diálogos é frequentemente necessário substituir pelo cumprimento “*Guten Tag!*”, ou ainda por outra forma retórica de cortesia, na representação em teatro, simplesmente por uma reverência. Comparamos, sob esta perspectiva, por exemplo, a versão inglesa e alemã de uma cena do *Pigmalião* de Shaw:

Liza: How do you do, Mrs. Higgins? Mr. Higgins told me I might come.

Mrs. Higgins: Quite right: I'm very glad indeed to see you.

Pickering: How do you do, Miss Doolittle?

Liza: Colonel Pickering, is it not?

Mrs. Eynsford Hill: I feel sure we have met before, Miss Doolittle, I remember your eyes.

Liza: How do you do?

Liza: Guten Tag, gnädige Frau. Professor Higgins sagte, ich dürfte kommen.

¹⁰⁵ F. Güttinger: op. cit., p. 86.

ersetzen. Vergleichen wir aus dieser Sicht z. B. die englische und die deutsche Fassung einer Szene aus Shaws *Pygmalion*:

LIZA: How do you do, Mrs. Higgins? Mr. Higgins told me I might come.

MRS. HIGGINS: Quite right: I'm very glad indeed to see you.

PICKERING: How do you do, Miss Doolittle?

LIZA: Colonel Pickering, is it not?

MRS. EYNSFORD HILL: I feel sure we have met before, Miss Doolittle, I remember your eyes.

LIZA: How do you do?

LIZA: Guten Tag, gnädige Frau. Professor Higgins sagte, ich dürfte kommen.

FRAU HIGGINS: Gewiß. Ich freue mich auch sehr, Sie zu sehen.

PICKERING: Wie geht es Ihnen, Fräulein Doolittle?

LIZA: Oberst Pickering, wenn ich nicht irre.

FRAU EYNSFORD: Ich glaube mich nicht zu täuschen, daß wir einander schon früher begegnet sind, Fräulein Doolittle. Ich erinnere mich an Ihre Augen.

LIZA: Oh, ich freu mich sehr! (Übersetzt von Siegfried Trebitsch)

In dieser Übersetzung wurden auch manche Anredeformen richtig übersetzt (Mrs. Higgins – gnädige Frau; Mr. Higgins – Professor Higgins).

Spezifisch national kann auch die literarische Form sein. Bei einigen besonderen exotischen Formen empfindet man auch klar den Vers als Bestandteil des Kolorits, und in solchen Fällen würde die Übertragung in die übliche heimische Form das Gedicht ärmer machen. Hierher gehören neben orientalischen Formen z. B. die besonderen grusinischen Versformen und die einiger anderer Völker der Sowjetunion. Auch beim Übersetzen aus der altgermanischen alliterierenden Poesie und wohl auch beim Versmaß der antiken ist es zweckmäßig, die besondere nationale Eigenart der Form zu berücksichtigen.

b) Die Mittel, für die die eigene Sprache kein Äquivalent hat und die in der Originalfassung die Illusion des Originalmilieus nicht hervorzurufen vermögen, kann man durch eine heimische merkmallöse, neutrale Analogie ersetzen, die nicht eindeutig mit der Zeit und dem Ort der Übersetzung verbunden ist. Wenn wir hier nicht das Milieu des Originals erfassen können, müssen wir wenigstens einen klaren Konflikt mit ihm vermeiden.

Aus diesen Gründen war es verfehlt, in Samuel Butlers ironischer Satire auf die englischen Verhältnisse *Erewhon* die Anagramme typisch englischer Namen durch Anagramme typisch deutscher Namen zu substituieren (in der Wiener Ausgabe von 1928):

Mr. Nosnibor (Robinson)

Mr. Thims (Smith)

Yram (Mary)

Herr Reyam (Mayer)

Herr Timsch (Schmidt)

Airam (Maria)

Frau Higgins: Gewiß. Ich freue mich auch sehr, Sie zu sehen.

Pickering: Wie geht es Ihnen, Fräulein Doolittle?

Liza: Oberst Pickering, wenn ich nicht irre.

*Frau Eynsford Hill: Ich glaube mich nicht zu täuschen, dass wir einander schön früher begegnet sind, Fräulein Doolittle. Ich erinnere mich an Ihre Augen. Liza: Oh, ich freu mich sehr!*¹⁰⁶

(Tradução de Siegfried Trebitsch)

Nesta tradução, muitas formas de tratamento também foram corretamente traduzidas (*Mrs. Higgins – gnädige Frau; Mr. Higgins – Professor Higgins*).

A especificidade nacional também pode estar na forma literária. Para algumas formas exóticas particulares, sente-se claramente o verso como integrante do colorido, e nestes casos, a translação pela forma nacional usual torna a poesia empobrecida. Aqui, ao lado das formas orientais, por exemplo, encontram-se os versos peculiares georgianos e de alguns outros povos da União Soviética. Tanto na tradução da poesia aliterante do germânico antigo quanto na métrica dos antigos convém considerar a peculiaridade nacional particular da forma.

b) O recurso, para o qual a língua própria não possui equivalente e que não causa, na versão original, a ilusão do meio do original, pode ser substituído por uma analogia nacional inexpressiva e neutra, que não esteja abertamente ligada com o tempo e o lugar da tradução. Se não conseguimos alcançar o meio do original, devemos, pelo menos, evitar um conflito evidente com ele.

Por estas razões, foi equivocado substituir, na sátira irônica de Samuel Butler sobre as relações inglesas, *Erewhon*, os anagramas de nomes tipicamente ingleses por anagramas de nomes tipicamente alemães (Na edição vienense de 1928):

Mr. Nosnibor (Robinson)

Mr. Thims (Smith)

Yram (Mary)

Herr Reyam (Mayer)

Herr Timsch (Schmidt)

Airam (Maria)

¹⁰⁶ Liza: Bom dia, Madame. Professor Higgins disse que eu poderia vir.

Sra. Higgins: Certamente. Eu também me allegro muito de vê-la.

Pickering: Como vai você, senhorita Doolittle?

Liza: Coronel Pickering, se não me engano.

Sra. Eynsford Hill: Parece-me não estar enganada de que nós já nos encontramos antes, senhorita Doolittle. Eu me lembro de seus olhos.

Liza: Ah, fico muito contente! N. do T.

Andererseits spielt der Kult der Göttin Ygrun bei den Erewhonianern an die literarische Gestalt von Mrs. Grundy an, die im englischen Kulturbewußtsein die öffentliche Meinung, die Konvention vertritt, der also eine allgemeine Bedeutung zukommt. Diese Anspielung läßt sich kaum anders lösen als durch die Substitution irgendeiner internationalen Anspielung. Der Übersetzer hat nach unserem Ermessen dafür richtig das »Komit Fo« eingesetzt. Weniger strittig als das Ersetzen von Namen – obgleich unserer Meinung nach überflüssig und im Widerspruch zu der Lokalisierung des Werks im viktorianischen England – ist die Änderung des Romantitels *Erewhon* (*Nowhere*) in die landläufige Bezeichnung für ein erfundenes allegorisches Land *Aitoph* (*Utopia*).

Gerade das Bewußtsein einer nationalen Besonderheit unterscheidet die Problematik beim Übersetzen von Maßen und Gewichten von der des Übersetzens der Geldwährung. Ungewohnte Maßsysteme, z. B. das russische und englische, ersetzen wir oft durch das internationale metrische System. Wenngleich Aršin, Fuß, Zoll, Pint und Gallon eine bestimmte Bedeutung für das Kolorit besitzen, so haben sie doch für den Leser der Übersetzung keinen präzisen Inhalt. Der Leser hat bei weniger bekannten Maßen keine bestimmte Größenvorstellung. Hier kann deshalb auf Meter und Kilogramm übertragen werden, weil dies das allgemeine metrische System ist. Freilich nur dort, wo der allgemeine Wert – eine bestimmte Länge oder ein bestimmtes Gewicht – im Gesamtwerk eine wichtigere Aufgabe haben als der besondere Wert – das Kolorit. Fremde Währungen zu übertragen ist deshalb nicht möglich, weil die Währung stets für ein bestimmtes Land charakteristisch ist und die Verwendung der *Mark* die Übersetzung in Deutschland lokalisieren würde. Man muß also die Rubel, Peseten oder Cents beibehalten. Höchstens könnte man zum besseren Verständnis weniger bekannte Münzen in bekanntere übertragen: anstatt der englischen *crown* könnte man fünf Schillinge, anstatt *guinee* und *sovereign* Pfund sagen; analog hierzu dreißig Rubel statt drei Tscherwonzen oder zweihundert Franken statt zehn Louisdor.

Der zeitliche und räumliche Abstand bringt es mit sich, daß manche Bezüge auf das Originalmilieu aufhören, in einer anderen Gesellschaft verständlich zu sein, daß sie mit den üblichen Mitteln nicht mitteilbar sind, und deshalb wird es oft notwendig, anstelle einer genauen Übersetzung entweder eine *Erläuterung* oder nur eine *Andeutung* zu bringen. Deren Anwendung wiederum bleibt freilich nicht der Willkür überlassen – dies würde zu einer Beseitigung des Unausgesprochenen oder zu einer Vereinfachung des Originals führen –, sondern wird durch den Grundsatz bestimmt, daß der Übersetzer die äquivalente Konkretisation bewahren muß. Eine Erläuterung ist angebracht, wenn dem Leser der Übersetzung etwas entgehen würde, was für den ursprünglichen Leser im Werk enthalten war. Es ist nicht gerechtfertigt, eine Andeutung zu erläutern, Ver-

Por outro lado, o culto da deusa Ygrun pelos erewhonianos faz alusão ao personagem literária de Mrs. Grundy, que na consciência cultural inglesa representa a opinião pública, a convenção, possuindo, portanto, um significado geral. Esta alusão dificilmente se resolve de outra maneira senão através da substituição por alguma alusão internacional. O tradutor introduziu, de acordo com nosso critério, corretamente o “Komil Fo”. Menos controverso do que a substituição dos nomes – embora, em nossa opinião, desnecessária e em contradição com a localização da obra na Inglaterra vitoriana – é a alteração do título do romance *Erewhon* (Nowhere), um nome popular, para *Aitopu* (Utopia), um país de fantasia alegórica.

Apenas a consciência de uma característica nacional distingue a problemática da tradução de pesos e medidas, daquela da tradução de moedas. Substituímos, frequentemente, sistemas de medidas incomuns, por exemplo, o russo e inglês, pelo sistema métrico internacional. Ainda que aršin, pé, polegada, quartilho e galão possuam um significado determinado para o colorido, não apresentam, para o leitor da tradução, nenhum conteúdo preciso. O leitor não possui nenhuma ideia precisa das medidas menos conhecidas. Aqui, portanto, pode ser transladado por metro e quilograma, pois este é o sistema métrico geral. No entanto, somente lá, onde o valor geral – determinado comprimento ou peso – possuir uma função mais importante no todo da obra do que o valor particular – o colorido. Traduzir moedas estrangeiras não é possível, porque a moeda sempre é característica de um determinado país e a utilização de Marco localizaria a tradução na Alemanha. Deve-se conservar também o rublo, a peseta ou cent. No máximo, para melhor entendimento, poder-se-ia transladar moedas menos conhecidas para mais conhecidas. Ao invés da inglesa *crown* poderia dizer cinco *shillings*, ao invés de *guinee* e *sovereign*, libra; analogamente, trinta rublos em vez de três chervonets ou duzentos francos em vez de dez louisdor.

A distância temporal e espacial implica que muitas referências ao meio original deixem de ser entendidas em uma outra comunidade, não se comunicando com os recursos usuais, e, por isso, se torna frequentemente necessário, no lugar de uma tradução exata, produzir ou uma *explicação* ou uma *alusão*. Esta utilização certamente não ocorre de modo arbitrário – isto levaria à eliminação do não dito ou a uma simplificação do original – mas sim, é determinado pelo princípio de que o tradutor deve preservar a concretização equivalente. Uma explicação é apropriada quando o leitor da tradução perderia algo que para o leitor original está contido na obra. Não é justificada uma alusão para explicar, expressar algo escondido, desenhar um final para a obra, quando nem sequer para o leitor do original tudo foi dito. Uma alusão é apropriada quando uma manifestação perfeita não for possível, visto que o material linguístico em si tornou-se meio artístico, portanto, componente que não se consegue preservar na tradução.

borgenes auszusprechen, das Werk dort zuende zu zeichnen, wo nicht einmal für den Leser des Originals alles zur Gänze ausgesagt worden war. Eine Andeutung ist angebracht, wenn eine vollkommene Äußerung nicht möglich ist, da das sprachliche Material selbst zum künstlerischen Medium geworden ist, also zu der Komponente, die in der Übersetzung nicht erhalten bleiben kann.

Große Schwierigkeiten bereiten dem Übersetzer Anspielungen auf Fakten, die in der Zeit und im Land der Entstehung des Originals allgemein bekannt waren, dem Milieu, in das das Werk übertragen wird, jedoch unbekannt sind. In Stendhals Roman *Rot und Schwarz* werden die Abnehmer der damaligen Tageszeitungen *Constitutionnel* und *Quotidienne* politisch vollkommen eingruppiert, ähnlich wie der englische Leser charakterisiert würde, der den *Manchester Guardian*, den *Daily Herald* oder die *Times* bezieht. Solche historischen Anspielungen haben im Werk einen ähnlichen Wert wie das poetische Bild: sie drücken einen einmaligen, abstrakten Gedanken (liberale Zeitung, konservative royalistische Zeitung) in Form einer einmaligen, konkreten Vorstellung aus. In der Übersetzung geht in der Regel der semantische Inhalt verloren: die Anspielung ruft nicht nur keine konkrete Vorstellung hervor, der Leser versteht oft nicht einmal ihre allgemeine, typisierende Bedeutung. Die Werte des einmaligen Bildes kann der Übersetzer in den meisten Fällen auch gar nicht erreichen: den Begriff *Constitutionnel* verbindet der nichtfranzösische Leser, wie auch der heutige Franzose, mit keinem bestimmten bildhaften, sinnvollen Inhalt (Format, graphische Ausstattung, Einstellung auf eine gewisse Gesellschaftsschicht, bestimmte Art von Nachrichten usw.). Die typisierende Bedeutung sollte jedoch dem Leser etwas mitteilen; sie ist ein wesentlicher Bestandteil der Argumentation des Autors. Fußnoten genügen in solchen Fällen nicht nur aus praktischen Gründen nicht, weil sie beim Lesen stören, sondern auch aus dem prinzipiellen Grunde, weil die semantischen Einheiten, die ein organischer Bestandteil des Werks sind, in den Editionsapparat außerhalb des Werks gelangen. Ein weit geringerer Verstoß gegen das Original ist das geschickte Einflechten solcher Erläuterungen direkt in den Text: »er bezieht den liberalen Constitutionel«, »er ging in den Königspalast Whitehall« u. a. Solch *innere Erläuterungen* kannten schon die alten Übersetzer: Amyot, der französische Übersetzer der Renaissance, übersetzt in Plutarch: »le tyran Onabis«, »le musicien Pilades, qui chantoit un certain poëme du poëte Thimotheus«. Allerdings ist dies ein Kunstgriff der Übersetzungspraxis, den man nur mit großer Vorsicht anwenden darf – bei Namen in der Regel bei ihrer ersten Erwähnung im Werk –, nur um einem größeren Übel auszuweichen: der Unverständlichkeit oder der Fußnote. Die modernen Übersetzer halten sich in solchen Fällen üblicherweise an den Grundsatz der wörtlichen Übersetzung und sind sich nicht bewußt, daß eine solche Erläuterung zwar ein Wort hinzufügt, das in

Causam grandes dificuldades ao tradutor, alusões a fatos que são comumente conhecidos no tempo e no local de nascimento do original, no meio, para o qual a obra é traduzida, contudo, são desconhecidos. No romance de Stendhal, *O Vermelho e o Negro*, compradores dos jornais da época *Constitutionnel* e *Quotidienne* são perfeitamente classificados, semelhante ao modo que leitor inglês, que compra o *Manchester Guardian*, o *Daily Herald* ou o *Times*, seria caracterizado. Tais alusões históricas possuem, na obra, um valor semelhante ao da imagem poética: elas expressam um pensamento abstrato único (jornal liberal, jornal monarquista conservador) na forma de uma representação concreta única. Na tradução, em regra, o valor semântico é perdido: a alusão não provoca somente uma representação concreta, o leitor frequentemente nem compreende seu significado geral tipificado. Na maioria dos casos, o valor dessa imagem única, o tradutor nem consegue alcançar: o termo *Cstitutionnel*, não liga o leitor não francês, assim como os franceses atuais, a nenhum conteúdo visual e significativo determinado (formato, configuração gráfica, enfoque em uma camada social específica, determinado tipo de notícias, etc.). O sentido tipificado deveria, contudo, comunicar algo ao leitor; ele é um elemento essencial da argumentação do autor. Notas de rodapé não são suficientes, não apenas por razões práticas, pois elas atrapalham na leitura, mas também por razões de princípio, pois as unidades semânticas, que são um elemento orgânico da obra, chegam à edição fora da obra. Uma falta bem menor contra o original é o hábil entrelaçamento de explicações diretamente no texto: “Ele compra o liberal *Constitutionnel*”, “ele vai ao palácio real Whitehall”, entre outras. Tais *explicações internas* já eram conhecidas dos tradutores antigos: Amyot, tradutor francês da Renascença, traduz em Plutarco: “*le tyran Onabis*”, “*le musicien Pilades, qui chantait um certain poème du poète Thimotheus*”. Certamente este é um truque da prática tradutória, que se deve utilizar com muito cuidado – em relação aos nomes, somente em sua primeira menção na obra – e apenas para evitar um mal maior: Incompreensibilidade ou notas de rodapé. Os tradutores modernos, nestes casos, mantêm-se desnecessariamente no princípio da tradução literal e não têm consciência de que tal explicação acrescenta apenas uma palavra que não está presente na edição original, e que com duas palavras se parafraseia um conceito que, para o autor e o leitor do original já estão contidos no nome. Não apenas nas alusões históricas, mas também na estilização, que representa o conhecimento de fatos da vida do meio do original, são necessários complementos explicativos. Sobre uma frase do *Nana* de Zola, Starinkevič¹⁰⁷ menciona: “*Chez les ivrognes des faubourgs c’était par la misere noire, le Buffet sans pain, la*

¹⁰⁷ F. Starinkevič: Problemy chudožnoho perekladu z francuzkoji movy I-II (Problemas da tradução artística do francês), in: Movoznavsto, Kiev, 1947, 111.

der Originalfassung nicht vorhanden ist, daß aber hier mit zwei Wörtern ein Begriff umschrieben wird, der für den Autor und den Leser des Originals bereits im Namen enthalten war. Nicht nur bei historischen Anspielungen, sondern auch bei einer Stilisierung, die die Kenntnis der Lebensfakten aus dem Milieu des Originals voraussetzt, sind manchmal erläuternde Ergänzungen erforderlich. Einen Satz aus Zolas *Nana*, den Starinkovič⁵¹ anführt: »Chez les ivrognes des faubourgs c'était par la misère noire, le buffet sans pain, la folie de l'alcool vidant les matelas, que finissent les familles gâtées«, kann man übersetzen mit: »die zerrütteten Säuferfamilien der Vorstädte enden inmitten eines ausgeweglosen Elends, wo im Haus kein Stückchen Brot ist und der unzurechnungsfähige Alkoholismus gar zum Ausverkauf der Roßhaare mitsamt der Matratze zwingt«. Einißermaßen strittig ist es, wenn spezielle Anspielungen durch allgemeinere Begriffe ersetzt werden, wie dies z. B. Roger Asselineau in seiner sonst sehr präzisen Whitman-Übersetzung tut:

Growing among black folks as among white, Canuck, Tuckahoe,
Congressman, Cuff, I give them the same, I receive them the same.

Je grandis parmi les noirs comme parmi les blancs, Canadien,
Virginien, membre du Congrès, Moricaud, je les traite de même, je les
reçois de même.

Auch Johannes Schlaf versucht in diesem Vers wenigstens bei einem Namen eine erläuternde Substitution:

Kanuk, Tuckahoe, Kongreßmitglied, Boxer . . .

Manchmal kann der Übersetzer zur inneren Erläuterung neben erklärenden Begriffen auch Kompositionsmittel heranziehen. Die japanische, in der Haiku-Form geschriebene Poesie setzt beim Leser die Kenntnis einer ziemlich komplizierten dichterischen Konvention voraus. Am wichtigsten für das Verständnis ihrer Atmosphäre sind die sogenannten einordnenden Wörter, die für den japanischen Leser jede dieser poetischen Miniaturen augenblicklich in eine bestimmte Jahreszeit versetzen und sie damit assoziativ mit dem ganzen Motivkomplex verbinden. Um dem tschechischen Leser diese Poesie zugänglich zu machen, ordneten J. Vladislav und M. Novák, die tschechischen Übersetzer der Auswahl aus *Basho*, dessen Haiku in Gruppen nach den Jahreszeiten und schickten jeder Abteilung ein paar, die traditionellen Motive der Zeitepoche zusammenfassende Zeilen voraus: »Sommer: Die Zeit, da der Dichter des Haiku von Fledermäusen und Haselsträuchern träumt, vom Schluchzen alter Finken, von Blüten und Korn, vom aufblühenden Nachtschatten und vom duftenden Wind. Die Zeit des Kuckucks und der Moskitos, der Glühwürmchen und der Feldarbeiten, die Zeit der Sonnenblumen, der Maulbeeren, der Lilien und des Sommergrases«.

folie de l'alcool vidant les matelas, que finissent les familles gâtées”, pode-se traduzir por: “as desorganizadas famílias de bêbados dos subúrbios acabam em meio a uma pobreza desesperadora, não havendo, na casa, nenhum pedacinho de pão e o alcoolismo irresponsável obriga até mesmo a ofertar a crina de cavalo junto com o colchão”. De certo modo, é controverso, quando alusões específicas são substituídas por conceitos gerais, como, por exemplo, faz Roger Asselineua em sua tradução de Whitman, até então bastante precisa:

Growing among black folks as among white, Canuck, Tuckahoe, Congressmann, Cuff, I give them the same, I receive them the same.

Je grandis parmi les noirs comme parmi les blanc, Canadien, Virginien, member du Congrès, Moricaud, je les traite de même, je les reçois de même.

Também Johannes Schalf tenta, neste verso, ao menos uma substituição explicativa para um nome:

Kanuk, Tuckahoe, Kongreßmitglied, Boxer...

Às vezes, o tradutor consegue empregar na explicação interna, ao lado de conceitos explicativos também recursos de composição. A poesia escrita japonesa, na forma de *Haiku*, pressupõe do leitor um conhecimento de uma convenção poética bastante complicada. O mais importante para a compreensão de sua atmosfera, são as chamadas palavras classificatórias, que encaixam, para o leitor japonês, cada uma dessas miniaturas poéticas momentaneamente em uma estação do ano determinada, ligando-se, assim, de modo associativo, ao motivo complexo completo. Para tornar acessível ao leitor tcheco esta poesia, J. Vladislav e M. Novák, os tradutores tchecos de uma seleção de Basho, ordenaram os *Haiku* em grupos de acordo com as estações do ano e introduziram em cada divisão algumas linhas, resumindo os motivos tradicionais da época do ano: “Verão. Época em que o poeta do haiku sonha com morcegos e aveleiras, com chilro do tentilhão, com flores e sementes, com solanáceas florescendo e com o vento perfumado. A época dos cucos e dos mosquitos, dos vagalumes e dos trabalhos no campo, a época dos girassóis, das amoreiras, dos lírios e da grama de verão”.

A *alusão* é apropriada lá, onde uma tradução perfeita não for possível. Se no contexto da língua nacional for utilizado um dialeto local ou uma língua estrangeira, então, o sistema linguístico estrangeiro em si torna-se um recurso artístico, impossibilitando a tradução por métodos, cujo fundamento é o intercâmbio direto de material linguístico. A *língua estrangeira*, corrente no meio em que a obra originalmente foi escrita, frequentemente se torna completamente incompreensível para o leitor da tradução e, por isso, é im-

Die *Andeutung* ist dort angebracht, wo ein vollkommenes Verdolmetschen nicht möglich ist. Ist vor dem Hintergrund der Nationalsprache als Ganzes ein lokaler Dialekt oder eine fremde Sprache verwendet worden, so wird das fremdartige Sprachsystem an sich zum Kunstmittel, und seine Übersetzung wird unmöglich mit Methoden, deren Fundament gerade der Austausch des Sprachmaterials ist. Die *fremde Sprache*, geläufig in dem Milieu, für das das Werk ursprünglich geschrieben wurde, wird für den Leser der Übersetzung oft ganz unverständlich, und deshalb ist es unmöglich, sie beizubehalten. Unverständlich wäre z. B. das Punische im Munde des Soldaten Poenulus bei Plautus, das Türkische in der bulgarischen klassischen Literatur und für den einfachen Leser auch das Französische in Tolstoj's *Krieg und Frieden*. Wenn die fremde Sprache einfach in normales Deutsch übersetzt wird, verliert sie ihren charakterisierenden Wert; die übliche Übersetzung in der Fußnote befriedigt im Kunstwerk ebensowenig wie die Erläuterung einer historischen Anspielung. Am annehmbarsten ist wohl die Lösung, bei der semantisch bedeutsame fremde Sätze ins Deutsche übersetzt und nur – zur Kennzeichnung der Fremdheit der Anrede – die geläufigen Grußformen und Anreden belassen werden, die aus dem Zusammenhang klar sind (besonders, wenn der Hauptgedanke im benachbarten Satz deutsch wiederholt wird). Fremdsprachige Anreden sollen also nur angedeutet und diese Andeutung eventuell mit einer Erläuterung kombiniert werden (er warf türkisch ein).

Im XXVI Gesang von Dantes *Purgatorio* begegnet der Erzähler dem provenzalischen Dichter Arnaut Daniel, und dieser redet ihn in seiner Muttersprache an. Die Mehrzahl der Übersetzer hebt seinen Text sprachlich nicht heraus, womit eine Komponente der Bedeutung verloren geht. Oder sie verwenden äußerliche Unterscheidungen, deren Bedeutung der Leser kaum versteht: Konrad Pulitz druckt Arnauts Anrede gesperrt ab und benutzt entsprechend dem Original konsequent nur männliche Versabschlüsse (ähnlich verfährt August Kopisch). Der französische Übersetzer Sebastien Rhéal teilt in seiner Prosaübersetzung diese Passage in Zeilen auf, die graphisch den Eindruck von Versen erwecken, jedoch einen festen Bau vermissen lassen. Die Versuche, die fremde Sprache durch Rekonstruktionen von historischen Etappen der deutschen Sprache zu ersetzen, sind kurios und erschweren das Verständnis. So übersetzt Philaletes in der Sprache des Nibelungenliedes:

Da fing er an freimütiglich zu sagen:

„So sere mir gevallet ivver tugendliches Geren,

Daz ich iune chan min name unt ouch niene vwill verdagen.

Ich bin Arnold, der vveinet unde singende gat,

Und trurechlich gedenche ich mines alten Vvanes,

Und vroliche se vor mir ich die Vroude, uff die ich hoffe.

possível conservá-la. Seria incompreensível, por exemplo, o cartaginês na boca do soldado Poenulus em Plauto, o turco na literatura clássica búlgara e, para os leitores comuns, também o francês em *Guerra e Paz* de Tolstoi. Quando a língua estrangeira é simplesmente traduzida em alemão normal, ela perde seu valor característico; a tradução usual em notas de rodapé satisfaz tão pouco quanto a explicação de uma alusão histórica. A solução mais aceitável é traduzir em alemão as sentenças estrangeiras semanticamente relevantes e permitir – como indicador da estrangeiridade da locução – somente formas de saudação e tratamento comuns, que sejam claras no contexto (especialmente, se o pensamento principal for repetido em alemão na sentença seguinte). Alocações estrangeiras devem ser somente aludidas e esta alusão, eventualmente, combinada com uma explicação (“ele deslizou em turco”).

No canto XXVI do *Purgatorio* de Dante, o narrador encontra com o poeta provençal Arnaut Daniel, e aquele se dirige a ele em sua língua materna. A maioria dos tradutores não acentua linguisticamente isto em seu texto, perdendo um componente do significado. Ou utilizam distinções externas, cujo significado o leitor mal entende: Konrad Pulitz reproduz o discurso de Arnaut de forma espacejada e usa, correspondendo ao original, de forma consistente, apenas pés métricos masculinos (August Kopisch procede de forma semelhante). O tradutor ao francês, Sebastien Rhéal, em sua tradução em prosa, separa esta passagem em linhas que, graficamente, despertam a impressão de versos, contudo, pode faltar uma construção mais sólida. As tentativas de substituir a língua estrangeira através da reconstrução de etapas históricas da língua alemã são estranhas e dificultam a compreensão. Philaetes traduz na língua da Canção dos Nibelungos:

*Da finger an freimütiglich zu sagen:
 “So sere mir gevallet ivver tugendliches Geren,
 Daz ich iune chan min name unt ouch niene vwill verdagen.
 Ich bin Arnold, der vveinet unde singende gat,
 Und trurechlich gedenche ich mines alten Vvanes,
 Und vroliches se vor mi rich die Vroude, uff die ich hoffe.
 Nu bin ich iu gar sere bi der vvätlichen Chraft,
 Die uff iu vurt zum Hubel ane chalt unde vvarme,
 Daz iu gedenchen muget ze sanften minen Smerz.”
 Dann barge r in der Glut sich, die sie läutert.*

I. G. Blanc tentou uma reconstrução do Alto-Médio alemão:

*Darauf begann freimüthig er zu sagen:
 “Iur höfschin ger lât sîn mich sô gemeit,*

Nu bin ich iu gar sere bi der vvätlichen Chraft,
 Die uff iu vurt zum Hubel ane chalt unde vvarme,
 Daz iu gedennen muget ze sanften minen Smerz.
 Dann barg er in der Glut sich, die sie läutert.

I. G. Blanc versuchte eine Rekonstruktion des Mittelhochdeutschen:

Darauf begann freimüthig er zu sagen:
 ›Iur höfischin ger lât sîn mich sô gemeit,
 Daz ich des niht enlâse in sage iu maere.
 Ich bin Arnalt, hân sanc und herzeleit
 Und weine, wandich ê was tôrheit balt;
 Doch sihe ich vrô den tacnu, des ich beit.
 Nu aber vlêhe ich iuch durch den gewalt,
 Der iuch geleitet hât her ûf die grêde:
 Ruocht senften mîne riuwen manecfalt!
 Drauf barg er sich im Feuer, das sie läutert.

Stefan George übersetzt Arnauts Verse sogar ins Holländische. Ich glaube, daß die einzige reale Lösung Reinhold Schoener gibt, indem er als innere Erläuterung ›in seiner Mundart‹ (es wäre auch möglich, direkt ›provenzalisch‹ zu sagen) einfügt:

Ich nahte dem Bezeichneten ein wenig
 Und sagt' ihm, daß die Nennung seines Namens
 Mir einen großen Wunsch erfüllen würde,
 Worauf in seiner Mundart er so anhub:
 Eu'r höflich Fragen macht mir solche Freude,
 Daß ich mich euch nicht kann noch will verhehlen:
 Ich bin Arnaut und weine hier und singe.

Noch schwieriger ist die Übersetzung einer lokalen *Mundart*. Der Dialekt hat in der Regel zwei semantische Funktionen:

1. er charakterisiert die regionale Zugehörigkeit des Sprechers,
2. er charakterisiert den Sprecher in sozialer Hinsicht, in der Regel als Bauern.

Es ist unmöglich, mit den Mitteln der deutschen Sprache eine Gestalt aus *Lady Chatterley's Lover* von D. H. Lawrence als Bewohner von Derbyshire zu charakterisieren oder gar die komplizierte ethnographische Struktur in Mark Twains *Huckleberry Finn* zu erfassen. Das Einzige, was der Übersetzer erreichen kann, ist, die Sprache eines Landbewohners von der Ausdrucksweise der sprachlich kultivierten Personen zu unterscheiden, die die Hochsprache gebrauchen. Wenn der Übersetzer einen sprachlichen Naturalismus vermeiden will, kann er nicht die Gesamtheit erfassen, sondern muß sich mit der Andeutung begnügen. Für die Kennzeichnung der ländlichen Sprache empfiehlt es sich, regional merkmallöse sprachliche Züge zu verwenden, also keine konkreten Mundarten, sondern solche phone-

*Daz ich des niht enlâse in sage iu maere.
 Ich bin Arnalt, hân sanc und herzeleit
 Und weine, wandich ê was tôrheit balt;
 Doch sihe ich vrô den tacnu, des ich beit.
 Nu aber vlêhe ich iuch durch den gewalt,
 Der iuch geleitet hât her ûf dir grêde:
 Ruocht senften mine riuwen manecfalt!”
 Drauf barge er sic him Feuer, das sie lûutert.*

Stefan George chegou a traduzir o verso de Arnaut em holandês. Acredito que a única solução real, Reinhold Schoener deu, inserindo “em seu dialeto” como explicação interna (também seria possível dizer diretamente “em provençal”):

*Ich nahte dem Bezeichnetem ein wenig
 Und sagt' ihm, dass die Nennung seines Namens
 Mir einen großen Wunsch erfüllen würde,
 Worauf in seiner Mundart er so anhub:
 Eu'r höflich Fragen macht mir solche Freude,
 Dass ich mich euch nicht kann noch will verhehlen:
 Ich bin Arnaut und weine hier und singe.¹⁰⁸*

Ainda mais difícil é a tradução de um *dialeto* local. O dialeto possui, em regra, duas funções semânticas:

1. Ele caracteriza a naturalidade regional do falante,
2. Ele caracteriza o falante do ponto de vista social, em regra, como camponês.

É impossível, com os recursos da língua alemã, caracterizar um personagem de *Lady Chatterley's Lover* de D.H. Lawrence, como habitante de Derbyshire, ou mesmo compreender a complexa estrutura etnográfica em *Huckleberry Finn* de Mark Twain. A única coisa que o tradutor pode conseguir é diferenciar a língua de um camponês pelo modo de se expressão de pessoas linguisticamente cultas, que utilizam a língua padrão. Quando o tradutor deseja evitar um naturalismo, não consegue alcançar o todo, mas deve contentar-se com a alusão. Para a identificação da língua rural,

¹⁰⁸ Eu me aproximei um pouco do Designado
 E disse-lhe que o significado de seu nome
 Eu atenderia um grande desejo,
 Ao que ele seguiu em seu dialeto:
 Sua pergunta tão educada me faz tão feliz,
 Que não lhe posso e não quero ocultar:
 Eu sou Arnaut e choro e canto aqui. N. do T.

tischen, lexikalischen oder syntaktischen Züge, die einigen Mundarten gemeinsam sind und deshalb aufhören, für eine bestimmte Gegend spezifisch zu sein und eher mit einer allgemeinen Vorstellung vom Land verbunden sind. Auch hier bestätigt es sich, daß die Substitution nur dort möglich ist, wo die allgemeine Bedeutung die besondere beherrscht. Eine konkrete Mundart oder eine fremde Nationalsprache sind zu eng mit einer ganz bestimmten Landschaft verbunden, als daß man sie zur Substitution heranziehen könnte. Wenn in J. B. Priestleys Reportageroman aus dem Milieu einer englischen Flugzeugfabrik *Daylight on Saturday* der schottische Arbeiter Jock sächsischen oder bayerischen Dialekt spräche oder die Auswanderer aus Oklahoma in der französischen Übersetzung der *Früchte des Zorns* von John Steinbeck die Dialekte der Normandie oder der Picardie, dann würde der Übersetzer keineswegs ein Lokalkolorit schaffen, sondern das Gegenteil erreichen: er würde das Werk in irgendeinem Teil seiner eigenen Heimat lokalisieren. Die Substitution kann nur dort in Erwägung gezogen werden, wo die allgemeine Bedeutung die besondere absolut überdeckt. Dies wäre vielleicht bei manchen national nicht fest verwurzelten Komödien möglich, bei denen der Dialekt oder die fremde Sprache nur der Karikierung von Personen dient, d. h. dort, wo gegenüber dem besonderen Wert – der spezifisch lokalen oder nationalen Einordnung – die allgemeine Bedeutung, die komische Absicht, überwiegt.

3 Das Ganze und der Teil

Mit der Dialektik des Einmaligen und des Allgemeinen ist die Dialektik des *Ganzen* und des *Teils* eng verbunden. Im Haften an den Einzelheiten besteht das Wesen der unkünstlerischen Form der »wortgetreuen«, der sklavischen Übersetzung, die für pedantische Übersetzer ohne künstlerische Begabung charakteristisch ist. Umgekehrt verleitet das Verständnis des Ganzen gerade hervorragende Übersetzer dazu, sich auf zu allgemeine Prinzipien, auf zu ausgedehnte Komplexe zu konzentrieren und dann im Hinblick auf sie einzelne Gedanken zu verzeichnen. Man muß das Maß der Selbständigkeit der Details abschätzen und sie danach stärker oder schwächer dem Ganzen unterordnen. Wichtiger ist das Ganze, doch sollte sich in ihm auch die semantische Einzelheit nicht verlieren.

Wo das Wort nicht an sich, sondern nur als Teil des Gesamten eine Bedeutung hat, übersetzt man das Ganze ohne Rücksicht auf die Bedeutungen der einzelnen Wörter. Als lexikale Einheiten übersetzt man stehende Wendungen und die meisten volkstümlichen Redewendungen und Sprüche. Bei bildhaften Ausdrücken sind auch die nebensächlichen Implikationen einzelner Wörter, ihre Beziehungen zur vorgestellten Wirklichkeit und das Verhältnis zwischen dem Gedanken und seinem künstlerischen Ausdruck wichtig; deshalb verlangt hier auch das Detail ein auf-

recomenda-se utilizar traços linguísticos regionalmente não marcados, portanto, nenhum dialeto concreto, mas sim traços fonéticos, lexicais ou sintáticos que sejam comuns a alguns dialetos e, por isso, deixem de ser específicos de uma determinada região e estejam ligados mais com uma representação geral do país. Aqui também se confirma que a substituição seria possível somente quando o significado geral dominar o particular. Um dialeto concreto ou uma língua nacional estrangeira estão estreitamente ligados a um local bastante específico, para que se consiga empregar a substituição. Se, no romance-reportagem, *Daylight on Saturday*, de J.B. Priestley, ambientado em uma fábrica de navios inglesa, o trabalhador escocês Jock, fala-se o dialeto saxônico ou bávaro ou os emigrantes de Oklahoma, na tradução francesa de *As vinhas da Ira* de John Steinbeck, os dialetos da Normandia ou da Picardia, o tradutor não teria criado o colorido local, mas sim, conseguido o oposto: ele teria localizado a obra em alguma parte da sua pátria. A substituição só pode ser levada em consideração lá, onde o significado geral sobrepuser-se absolutamente ao particular. Isto seria possível, talvez, em algumas comédias ainda não completamente arraigadas, nas quais o dialeto ou a língua estrangeira serve apenas como caricatura das pessoas, isto é, lá, onde, comparado com o valor particular – a classificação específica local ou nacional – prevalece o significado geral, a intenção cômica.

3. O Todo e a Parte

A dialética do *todo* e da *parte* é estreitamente ligada à dialética do único e do geral. Junto às particularidades está a essência da forma não artística da tradução literal, servil, que é característica de tradutores pedantes sem aptidão artística. Em contrapartida, a relação do todo induz diretamente o tradutor excepcional a concentrar-se em princípios gerais, em complexos extensos, e em relação a eles, registrar seus próprios pensamentos. Deve-se estimar o grau de independência dos detalhes e, então, submetê-los de forma mais ou menos intensa ao todo. O todo é mais importante, porém, a particularidade semântica não deve se perder nele.

Onde a palavra não possui um significado em si, mas somente como parte do todo, se traduz o todo sem levar em consideração o significado das palavras isoladas. Como unidades lexicais, traduz-se locuções correntes, expressões idiomáticas mais populares e provérbios. Nas expressões pictóricas, também são importantes as implicações secundárias das palavras isoladas, suas relações com a realidade representada e a interação entre o pensamento e sua expressão artística: por isso, exige-se aqui uma translação cuidadosa do detalhe, principalmente lá, onde for um elemento do todo – do estilo do autor, que caracterize a intenção, etc. Quando o valor do todo não é igual à soma de suas partes, mas sim a uma nova qualidade semântica, então, exige-se o equivalente a um todo similar na língua do tradutor. Des-

merksames Übertragen, besonders dort, wo es Bestandteil des höheren Ganzen – des Stils des Autors, der charakterisierenden Absicht usw., ist. Wenn der Wert des Ganzen nicht gleich der Summe seiner Teile ist, sondern einer neuen semantischen Qualität, dann verlangt es das Äquivalent eines ähnlichen Ganzen in der Sprache des Übersetzers. Zergliedert man das deutsche Wort *steinhart*, dann hat es die Bedeutung *hart wie Stein*, als Ganzes jedoch bedeutet es *sehr hart*. Wahrscheinlich wäre in den meisten Kulturbereichen hier eine wörtliche Übersetzung verständlich, allerdings würde, falls es hierfür in der gegebenen Sprache eine andere Redewendung gäbe, bei wörtlicher Übersetzung aus dem lexikalisierten Sprachmittel ein poetisches Bild entstehen, und dann wird gewöhnlich aus stilistischen Gründen eine Substitution notwendig. Das französische *tomber des nuées* hat eine additive Bedeutung: *aus den Wolken, vom Himmel fallen*, und eine summative: *aus allen Wolken fallen, sehr überrascht sein*. Hier besteht zwischen beiden Bedeutungen bereits ein solcher Abstand, daß ein Ersatz durch eine heimische Redewendung des Verständnisses wegen unerläßlich ist. Das gleiche gilt z. B. für Sprichwörter. Die Achse, um die herum solch eine Umstellung auf ein anderes Ganzes vorgenommen wird, ist der allgemeine semantische Kern, sei es der Begriff *sehr hart*, sei es der ganze Gedanke (im Sprichwort), so daß insgesamt nicht einmal die Substitution ohne die allgemeine Bedeutung möglich wäre.

Es gibt bei der Übersetzung Situationen, die es nicht gestatten, alle Werte der Vorlage zu erfassen. Der Übersetzer muß dann entscheiden, welche Qualitäten des Werks die wichtigsten sind und welche man eher vermissen kann. Zu einem Teil besteht die Problematik der Glaubwürdigkeit des Übersetzens darin, daß die relative Wichtigkeit der Werte in einem Werk erkannt wird.

Als ein sehr einfaches und anschauliches Beispiel kann hier das Wortspiel angeführt werden. In Christian Morgensterns Gedicht *Das ästhetische Wiesel* ist in den Versen

Ein Wiesel
saß auf einem Kiesel
inmitten Bachgeriesel

das Reimspiel wesentlicher als die zoologische und topographische Genauigkeit, denn Morgenstern selbst fügt hinzu

Das raffinier-
te Tier
Tat's um des Reimes Willen.

Max Knight übersetzt

A weasel
perched on an easel
within a patch of teasel

membrando a palavra alemã *steinhart*, obtem-se o significado *duro como pedra*, como todo, entretanto, significa *muito duro*. Provavelmente, no âmbito cultural geral uma tradução literal seria compreensível, entretanto, caso houvesse para ela uma outra expressão idiomática na língua dada, a tradução literal de um recurso linguístico lexicalizado originaria uma imagem poética, sendo necessária, então, uma substituição, por razões estilísticas. A expressão francesa, *tomber des nuées*, possui um significado aditivo: *cair do céu*, e um somativo: *cair das nuvens, ficar muito surpreso*. Aqui existe, entre os dois significados, tamanha distância que uma substituição por uma expressão idiomática local, devido a compreensão, se torna imprescindível. O mesmo vale, por exemplo, para provérbios. O eixo, em torno do qual esta alteração se torna um outro todo, é o núcleo semântico geral, seja o conceito *muito duro*, seja o pensamento completo (do provérbio), de forma que integralmente a substituição nem seria possível sem o significado geral.

Há situações na tradução, que não é possível compreender todos os valores do original. O tradutor precisa decidir, quais qualidades da obra são mais importantes e quais podem ser deixadas de lado. Por um lado, existe a problemática da autenticidade da tradução, que é reconhecida pela importância relativa dos valores em uma obra.

Como um exemplo muito simples e expressivo, pode-se ser citado aqui o jogo de palavras. Na poesia de Christian Morgenstern, *Das ästhetische Wiesel*, nos versos

*Ein Wiesel
Saß auf einem Kiesel
Inmitten Bachgeriesel*¹⁰⁹

O jogo de rimas é mais essencial do que a precisão zoológica e topográfica, pois o próprio Morgenstern acrescenta:

*Das raffinierte Tier
Tat's um des reimes Willen.*

Max Knight traduz:

*A weasel
Perched on an easel
Within a patch of teasel*

e acrescenta no prefácio que também seriam possíveis outras traduções:

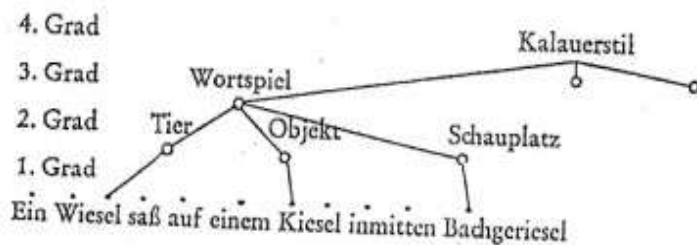
¹⁰⁹ Uma fuinha
Sentada em um seixo
No meio do riacho. N. do T.

und fügt im Vorwort richtig hinzu, daß anderslautende Übersetzungen ebenso möglich wären:

	A ferret nibbling a carrot in a garret
oder	
	A mink sipping a drink in a kitchen sink
oder	
	A hyena playing a concertina in an arena
oder	
	A lizzard shaking its gizzard in a blizzard.

Wichtiger als die Genauigkeit der einzelnen Bedeutungen im Detail ist hier die Bewahrung des Wortspiels.

Die Varianten der Übersetzungen von Morgensterns Wortspielen drängen uns die Frage auf, was alle diese Substitutionen eigentlich bewahren, welche Invariante ihnen allen mit dem Original gemeinsam ist. Wenn wir die allen Lösungen gemeinsamen Züge abstrahieren, können wir folgendes sagen: allen Übersetzungen bleibt gemeinsam die Konfrontation der Reimübereinstimmung von 1. dem Namen des Tieres, 2. dem Objekt, zu dem seine Tätigkeit hinstrebt, 3. dem Schauplatz. In allen fünf Übersetzungen sind gerade nur diese abstrakten Funktionen der drei einzelnen Verse in der Gesamtheit des Wortspiels erhalten und keineswegs die konkreten Bedeutungen der einzelnen Wörter. Anders ausgedrückt haben einige Wörter in Morgensterns Text zwei semantische Funktionen: 1. eine denotative eigene Bedeutung, 2. die Funktion in einer Struktur höherer Ordnung (eben diese blieb in den Übersetzungen gewahrt):



A ferret

*nibbling a carrot
in a Garret*

ou,

*A mink
sipping a drink
in a kitchen sink*

ou,

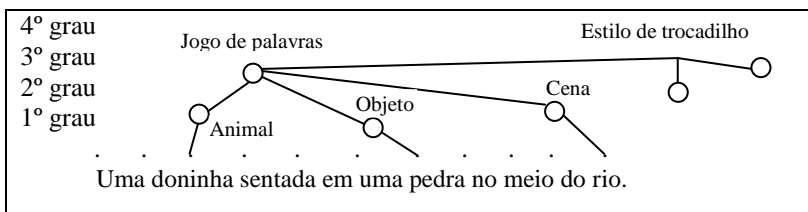
*A Hyena
playing a concertina
in an arena*

ou,

*A lizzard
Shaking its gizzard
In a blizzard.*

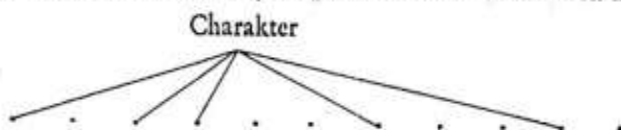
Mais importante do que a precisão dos significados isolados no detalhe é aqui a manutenção do jogo de palavras.

As variantes das traduções dos jogos de palavras de Morgenstern nos impõe a pergunta: o que realmente todas estas substituições preservam, que invariante existe em comum entre elas e o original? Se abstrairmos os traços comuns de todas as soluções, poderíamos dizer o seguinte: Em todas as traduções, permanece comum o confronto da harmonia das rimas, em 1º lugar, do nome dos animais, 2º, do objeto ao qual sua atividade se relaciona, em 3º, o cenário. Em todas as cinco traduções, apenas estas funções abstratas dos três versos isolados no conjunto dos jogos de palavras são preservadas e em nenhum caso o significado concreto das palavras isoladas. Expresso de outra maneira, algumas palavras no texto de Morgenstern possuem duas funções semânticas: 1º, um significado denotativo próprio, 2º, a função em uma estrutura de ordem superior (apenas isto ficou preservado na tradução):



A obra literária é um sistema de signos linguísticos dos quais alguns, além de seus significados denotativos concretos, possuem ainda uma função

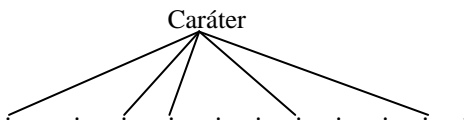
Das literarische Werk ist ein System von sprachlichen Zeichen, von denen einige neben ihrer konkreten denotativen Bedeutung noch eine allgemeinere Aussagefunktion höherer Ordnung haben, d. h. ein Bestandteil von Zeichensystemen höherer Ordnung sind. Die einzelnen Wortspiele sind das Symptom einer bestimmten Stilhaltung, also haben sie wieder die Funktion eines Komplexes höherer Ordnung: des Kalauerstils. Ähnlich sind z. B. in der Replik einer Gestalt (sei es in der erzählenden Prosa, sei es im Drama) Wörter verstreut, deren Bedeutung bzw. stilistische Färbung besonders intensiv über den Charakter der Person Aufschluß geben, die also eine charakterisierende Funktion haben:



Bei diesen Wörtern muß auch wieder in erster Linie die charakterisierende Funktion und erst in zweiter Linie die denotative Bedeutung erhalten bleiben. Im allgemeinen kann man sagen, daß bei Wörtern, die mehrere Aussagefunktionen haben, die Funktion im semantischen Komplex der höheren Ordnung die wichtigere ist, sei es der Kontext (des Satzes, des Absatzes usw.), sei es der Charakter einer Gestalt, die Fabel oder die philosophische Absicht eines Werks. Der höchste Aussagekomplex, manchmal als die Idee des Werks bezeichnet, seine weltanschauliche Einstellung, dominiert bei der Lösung eines niedrigeren Ganzen, z. B. bei der Wahl der Stilebene, und diese entscheidet wiederum bei der Lösung von Details.

Wie aus unseren Schemata ersichtlich, stützt sich gewöhnlich die semantische Funktion der höheren Ordnung nur auf einige der niederen Aussageelemente (Wörter), und es ist gewöhnlich irrelevant, welche von ihnen bewahrt werden müssen. Hieraus ergibt sich, daß es beim Kalauerstil nicht notwendig ist, Wortspiele gerade mit den Wörtern zu erhalten, die auch im Original stehen (häufig verfügt nämlich die Sprache des Übersetzers über homonyme Paare eher bei anderen Gliedern des gegebenen Kontextes), daß z. B. der vulgäre Ton einer Replik nicht durch eine Entstellung, bzw. eine bestimmte stilistische Färbung der gleichen Wörter wie im Original ausgedrückt werden muß usw. Eine Kompensation ist möglich: wenn es notwendig ist, an manchen Stellen Stilmittel abzuschwächen, muß man die verlorene Farbe anderswo wieder einsetzen. Auf dieses Prinzip kamen schon die Übersetzer des 18. Jahrhunderts, z. B. Abraham Cowley: »Weil bei der Übersetzung notwendigerweise viele Schönheiten eines Gedichts verlorengehen, muß der Übersetzer wieder neue Schönheiten hinzufügen. . . Wir müssen bekennen, daß nach allen Einbußen, welche Pindar erlitt, alles, was wir aus eigenem Denken und eigener Erfindung hinzufügen (freilich so, daß wir von seinem Thema nicht abweichen), ihn

informativa geral de ordem superior, ou seja, são elementos de sistemas de signos de ordem superior. Os jogos de palavras isolados são o sintoma de uma postura estilística determinada, portanto, eles possuem apenas a função de um complexo de ordem superior: de trocadilho. Da mesma forma, são dispersas, na réplica de um personagem (seja de prosa narrativa, seja de drama), palavras cujo significado, ou seja, o colorido estilístico, dê, de forma particularmente intensa, informações sobre o caráter da personagem, possuindo, portanto, uma função caracterizante:



Nestas palavras deve ser conservada, em primeiro lugar, a função caracterizante, e somente secundariamente o significado denotativo. Em geral, pode-se dizer, que em palavras que possuem várias funções informativas, a função no complexo semântico de ordem superior é a mais importante, seja o contexto (da frase, do parágrafo, etc.), seja o caráter de um personagem, a fábula ou a intenção filosófica de uma obra. O maior complexo informativo, às vezes caracterizado como a ideia da obra, seu enfoque ideológico, domina, na resolução, um todo inferior, por exemplo, na escolha do nível estilístico, e este determina, por sua vez, a resolução de detalhes.

Como evidenciado em nossos esquemas, normalmente a função semântica de ordem superior fundamenta-se em alguns dos menores elementos informativos (palavras), e normalmente é irrelevante, quais destes devem ser preservados. Disto resulta que, no estilo de trocadilhos, não é necessário preservar jogos de palavras exatamente com as palavras que também estão no original (frequentemente a língua do tradutor conta com pares homônimos mais próximos a outros membros do contexto dado), além disso, que o tom vulgar de uma réplica não deve ser expresso por uma distorção, ou um colorido estilístico determinado, das mesmas palavras como no original. Uma compensação é possível: quando for necessário atenuar, em muitos lugares, o recurso estilístico, deve-se inserir a cor perdida em outro lugar. Os tradutores do século 18 já haviam chegado a este princípio, por exemplo, Abraham Cowley: “Por, na tradução, necessariamente se perderem muitas belezas da poesia, o tradutor precisa acrescentar novas belezas... Precisamos reconhecer que, após todas as perdas que Píndaro sofrera, tudo

kaum reicher machen wird, als er im eigenen Vaterland war«. Eine Kompensation in den Einzelheiten ist notwendig, doch muß man sorgfältig darauf achten, daß der Wesenskern des Ganzen erhalten bleibt. Die Klassizisten und andere adaptierende Schulen haben manchmal in ihrem Bestreben, das Original aufzubessern, gerade durch Kompensationen die Übersetzung »verbessert« und entstellt.

Eine Beachtung der Funktionen der Einzelelemente im höheren Ganzen ist auch bei der Lösung historischer Anspielungen, Realien u. a. angebracht. Für gewöhnlich werden sie in der Literatur über das Übersetzen als isolierte *cruces translatorum* behandelt, obwohl es sich in Wirklichkeit wieder um über den Text verstreute Stellen handelt, an die sich manche koloristische Aussagequalität anlehnt, und die Realien selbst sind Bestandteile breiterer Kontexte im Lebensmilieu der einzelnen Völker. Die Welt, in der wir leben, setzt sich aus Gegenständen und Erscheinungen zusammen, die in den einzelnen Kulturbereichen verschiedene Gestalt annehmen. Betrachten wir nur einen so engen Sektor aus dem Bereich der gesellschaftlichen Konventionen, wie ihn die Namen darstellen, mit denen die einzelnen Individuen bezeichnet und voneinander unterschieden werden. In Mitteleuropa ist es üblich, daß jeder Einzelne, ob Mann oder Frau, seinen eigenen Zu- und Vornamen hat. In Rußland ist es Sitte, daß der Sohn den Taufnamen des Vaters erbt, so daß der Sohn Maksim Surkovs dann Ivan Maksimovič Surkov heißt. Bei manchen älteren Völkern wurde wiederum die Zugehörigkeit zu einem Geschlecht durch eine Vorsilbe gekennzeichnet, z. B. das keltische *Mac*. Beim deutschen Namen Neumann weiß man nicht, ob er einem Mann oder einer Frau gehört, während bei den Tschechen der Mann Novák, die Frau Nováková heißen würde. Maria Neumann und Maria Nováková können verheiratet oder ledig sein, dagegen weiß man in Polen, daß Maria Krayenówa verheiratet ist, Krayenówna dagegen ledig. Dabei sind die Konventionen der Benennung nur ein Element im ganzen Komplex der gesellschaftlichen Konventionen und Beziehungen. Eine Information über die gesellschaftliche Stellung des Einzelnen und seiner Beziehung zu anderen, die nicht durch Namen ausgedrückt wird, ist indirekt in der Anredeform u. a. enthalten: eine Information, die im Namen fehlt, wird durch die Titel Miss, Mrs., Mr., Fräulein, Frau oder Herr gegeben. In manchen Situationen wird das Verhältnis der Personen zueinander hinreichend durch das *Du* oder das *Sie* gekennzeichnet (dies im Deutschen, nicht aber im Englischen). Solche Kompensationen der Mitteilungsfunktionen sind deshalb möglich, weil die uns umgebende Wirklichkeit bald deutlicher, bald weniger deutlich strukturiert ist – und so auch die materielle Wirklichkeit, was man z. B. durch einen Vergleich der Hauptmahlzeiten, der Kleidung usf. in den einzelnen ethnischen Regionen demonstrieren könnte. So wie die Übersetzer heute für viele Sprachpaare vergleichende Charakteristiken der Sprachsysteme vor-

o que adicionamos de nossos próprios pensamentos e nossas próprias invenções (certamente sem se desviar de seu tema), tornaram-no quase mais rico do que foi em seu próprio país”. Uma compensação nos detalia é necessária, porém, é preciso atentar que o núcleo essencial do todo fique preservado. Os classicistas e outras escolas adaptativas, às vezes em seus esforços para melhorar o original, “aperfeiçoavam” e desfiguravam a tradução através de compensações.

Uma atenção às funções dos elementos isolados no todo superior também é apropriada na resolução de alusões históricas, reais, etc. Geralmente elas são tratadas, na literatura sobre tradução, como *cruces translatorum* isoladas, embora na realidade trate-se de pontos esparsos sobre o texto, nos quais alguma qualidade informativa relacionada ao colorido se apoia, e o real em si, é um componente de contextos mais amplos no ambiente de vida de povos isolados. O mundo no qual vivemos compõem-se de objetos e fenômenos que, em âmbitos culturais isolados, tomam diversas formas. Consideramos apenas um setor bastante estrito do âmbito das convenções sociais, representado pelos nomes, com os quais os indivíduos isolados são identificados e diferenciados entre si. Na Europa central é usual que cada indivíduo, homem ou mulher, possua seu próprio nome e sobrenome. Na Rússia é costume que o filho herde o primeiro nome do pai, de forma que, o filho de Maksim Surkov, se chama Ivan Maksimovič Surkov. Em muitos povos antigos, por sua vez, o pertencimento a um sexo era identificado por um prefixo, por exemplo, o celta *Mac*. Pelo nome alemão *Neumann*, não se sabe se pertence a um homem ou uma mulher, enquanto em tcheco o homem seria chamado de Novák e a mulher de Nováková. Maria Neumann e Maria Nováková podem ser casadas ou solteiras, em contrapartida, sabe-se que, na Polônia, Maria Krayenówa é casada e Krayenówna, solteira. As convenções de nomeação são somente um elemento no complexo todo das convenções e relações sociais. Uma informação sobre a posição social do indivíduo e sua relação com os outros, que não é expressa pelos nomes, é indiretamente compreendida pela forma de tratamento: uma informação que falta no nome é dada através do título *Miss*, *Mrs.*, *Mr.*, *Fräulein*, *Frau*, *Herr*. Em muitas situações, a relação das pessoas entre si é suficientemente caracterizada pelo *Du* ou *Sie* (isto em alemão, mas não em inglês). Tais compensações das funções comunicativas são possíveis, porque a realidade que nos cerca é estruturada às vezes claramente, às vezes menos claramente – assim como a realidade material, que poder-se-ia demonstrar, por exemplo, através de uma comparação das refeições principais, das vestimentas, etc., nas diversas regiões étnicas. Assim como os tradutores atualmente encontraram para os diversos pares linguísticos características comparativas dos sistemas linguísticos, precisaríamos também de características comparativas das estruturas antropológicas das regiões nacionais.

finden, so würden wir auch vergleichende Charakteristiken der anthropologischen Strukturen der Nationalregionen benötigen.

Die Einzelverfahren des Übersetzens sind Teile der gesamten Übersetzungsmethode, die Lösung der Einzelfragen ist dem Gesamtverfahren untergeordnet. Bei der Lösung der Einzelfragen tauchen beständig zwei grundlegende Gesichtspunkte auf, auf denen auch die übersetzerische Methode beruht: a) das Werk selbst und darin hauptsächlich das Verhältnis der einmaligen zu den allgemeinen Qualitäten; b) der Leser, besonders seine Fähigkeit, die einmaligen Fakten und Anspielungen zu verstehen. Wir haben gezeigt, daß das Maß der Freiheit in der Übersetzungsmethode vom Verhältnis des Einmaligen zum Allgemeinen im Kunstmittel abhängt. Ähnlich verlangt das Verhältnis zwischen dem Einmaligen und dem Allgemeinen im Gesamtwerk eine freiere oder treuere Gesamtmethode.

Die präzise Übersetzung macht bei überwiegend begrifflichen Texten keine großen Schwierigkeiten, z. B. in der Fachliteratur, in der das Sprachmaterial und das nationale und historische Kolorit eine geringe Rolle spielen. Hier ist auch die größte Genauigkeit angebracht, Substitution auch in Einzelheiten nicht zweckmäßig. Den häufigsten Gebrauch der Substitution, das höchste Maß an Freiheit verlangt vom Übersetzer das stark von einmaligen Faktoren abhängige Werk, dessen ideeller Schwerpunkt jedoch im Allgemeinen verbleibt: dies ist der Fall bei historisch nicht fixierten Komödien und Possen (Shakespeare, Goldoni, Molière), bei Märchen und einigen Gattungen der Unterhaltungsliteratur. Hier müssen oftmals Wortspiele, typisierende Namen usw. substituiert werden. Bei der Adaptation solcher Literatur kommt es auch am häufigsten durch Übertreibung zur Aktualisierung. Die größte Treue gegenüber der nationalen und zeitlichen Besonderheit verlangt jenes Werk, dessen ideeller Schwerpunkt auf dem Gebiet des Einmaligen, in der Widerspiegelung eines bestimmten Milieus und einer bestimmten Zeit liegt, also in der Reportage, der Reisebeschreibung, Memoirenliteratur usw. Deshalb ist auch im historischen Roman eine engere Anlehnung an die Vorlage eher angebracht als in anderen literarischen Gattungen, dafür ist in der Poesie eine größere Freiheit möglich, denn diese zielt meistens auf das Allgemeine hin.

Dort, wo die Übersetzbarkeit eines künstlerischen Elements nicht genügend vorgegeben ist und der Übersetzer sich zwischen den zwei Verfahren Übersetzung – Substitution entscheidet, ist seine Wahl durch die Gesamtmethode bedingt, und diese ergibt sich aus der Natur des ganzen Werks. So wird man beispielsweise fremde Maße, Gewichte und Währungen in einer Reisebeschreibung beibehalten, jedoch in den englischen Versen »When first my way to fair I took, Few pence in purse had I« mit »ein paar Heller (Groschen) hatte ich« übersetzen können. Das metrische System wird man in der Belletristik auch anders übertragen als in der Sachliteratur: in einem wissenschaftlichen Werk muß man mathematisch umrechnen (10 yards –

Os procedimentos individuais são partes do método tradutório inteiro, a resolução das questões individuais é subordinada ao procedimento no todo. Pela resolução das questões individuais surgem constantemente dois pontos de vista fundamentais, nos quais o método tradutório também se baseia: a) a obra em si e principalmente a relação das qualidades únicas com as gerais; b) o leitor, particularmente sua capacidade de compreender os fatos únicos e alusões. Nós demonstramos que o grau de liberdade em um método de tradução depende da relação do único com o geral nos recursos artísticos. Do mesmo modo, a relação entre o único e o geral na obra completa demanda um método global mais livre ou mais fiel.

A precisa tradução não causa grandes dificuldades em textos predominantemente conceituais, por exemplo, na literatura técnica, na qual o material lingüístico e o colorido nacional e histórico possuem um papel pequeno. Neste caso é apropriada a maior exatidão, e a substituição dos detalhes não é útil. O uso mais frequente da substituição, um maior grau de liberdade, é exigido do tradutor em obras fortemente dependentes de fatores únicos, mantendo, entretanto, o foco principal no geral: Este é o caso de comédias e farsas historicamente não fixadas (Shakespeare, Goldoni, Molière), de marchas e alguns gêneros de literatura de entretenimento. Nestes casos, frequentemente os jogos de palavras, nomes tipificados, etc., devem ser substituídos. Na adaptação de tal literatura, também usualmente consegue-se a atualização através do exagero. Uma maior fidelidade diante da particularidade nacional e temporal é exigida por toda obra cujo foco principal se encontra no âmbito do único, no reflexo de um determinado meio e um determinado tempo, portanto, em reportagens, narrativa de viagens, literatura de memórias, etc. Por isso, no romance histórico, um laço mais estreito com o original é mais apropriado do que em outros gêneros literários, sendo possível na poesia uma maior liberdade, pois esta alude principalmente ao geral.

Lá, onde a traduzibilidade de um elemento artístico não é suficientemente apresentada e o tradutor decide-se entre os dois procedimentos, tradução – substituição, sua escolha é condicionada pelo método global, e este resulta da natureza da obra toda. Então, por exemplo, medidas, pesos e moedas estrangeiras são mantidas em uma narrativa de viagem, entretanto, podemos traduzir os versos ingleses “*When first my way to fair I took, Few pence in purse had I*”, por “*Alguns tostões tinha eu*”. O sistema métrico é trasladado de forma diferente na ficção do que na não-ficção: em uma obra científica, devemos converter as formas matemáticas (10 jardas – 9 metros, 9,14 m), enquanto na ficção é suficiente uma indicação aproximada (10 jardas – 10 metros).

A fidelidade diante de elementos individuais trás consigo a fidelidade diante da sequência de elementos, diante de sua disposição, portanto, de

9 Meter, bzw. 9,14 m), während in der Belletristik eine ungefähre Angabe (ten yards – zehn Meter) genügt.

Die Treue gegenüber den einzelnen Elementen bringt die Treue gegenüber der Folge der Elemente mit sich, gegenüber ihrer Anordnung, also einem der formalen Prinzipien, das wir als Kompositionsprinzip im weitesten Sinne des Wortes bezeichnen können: deshalb verläuft die Treue gegenüber dem Ganzen oder dem Teil häufig parallel mit der Treue gegenüber der Bedeutung oder der Form. Auch die Dialektik des *Inhalts* und der *Form* steht in einem engen Zusammenhang mit der Antithese vom Allgemeinen und Einzelnen, auch wenn sie nicht immer parallel mit ihr verläuft: die Bedeutung tendiert zum Allgemeinen, schon wegen des verallgemeinernden Charakters des Gedankens, dagegen erscheint die Form meist als besondere Abweichung von der allgemeinen Äußerungsweise, als deren ästhetische Umgestaltung. Auch für die formalen Mittel gelten die Gesetzmäßigkeiten des Übersetzens, die wir hergeleitet haben. Die allgemeine Form (die literarische Gattung, den Dialog, die kompositionelle Gliederung) kann man übersetzen, die allgemeinsten formalen Prinzipien kann man ohne Änderung im neuen Sprachmaterial ausdrücken. Eine besondere Form mit allgemeiner Bedeutung kann man mit dem Mittel der Substitution übertragen. Dies betrifft hauptsächlich die besonderen Ausdrucksweisen der einzelnen Sprachen: z. B. ersetzen wir die französische Hervorhebung *c'était lui, qui* mit deutschen Mitteln, die Träger der gleichen allgemeinen Bedeutung, der Betonung sind: durch die Wortfolge oder die Kompensation durch das Wörtchen *gerade*. Und wie schon gezeigt, kann man eine einmalige Form ohne allgemeine Bedeutung nur transskribieren.

Aus den Antithesen *allgemein – einzeln*, *das Ganze – der Teil* und *Inhalt – Form* müßte der Übersetzer das Allgemeine, das Ganze und den Inhalt in den Vordergrund stellen, aber auch den zweiten Aspekt nicht unterdrücken, besonders dann nicht, wenn er in seine Antithese übergeht: die Form muß dort gewahrt werden, wo sie Trägerin des semantischen (stilistischen, expressiven) Wertes ist, die Einmaligkeit dort, wo sie Bestandteil eines allgemeineren Wertes, d. h. des nationalen und zeitlichen Besonderen ist. Entscheidend ist hier immer die Funktion des Sprachmittels im Stilbereich der höheren Ordnung.

um dos princípios formais que podemos caracterizar como princípio de composição no sentido mais amplo do termo: por isso, a fidelidade diante do todo ou da parte anda paralelamente à fidelidade diante do significado ou da forma. Também a dialética do *conteúdo* e da *forma* está em uma estreita relação com a antítese do geral e do único, mesmo quando não anda paralelamente a ela: o significado tende ao geral, por conta do caráter generalizante do pensamento, em contrapartida, a forma aparece principalmente como discrepância particular do modo de expressão geral, como sua transformação estética. Também para os recursos formais, valem as regularidades da tradução, que nós aplicamos. Pode-se traduzir a forma geral (o gênero literário, o diálogo, a estrutura composicional), pode-se expressar os princípios formais mais gerais sem alteração em um novo material linguístico. Pode-se transladar uma forma particular de significado geral com o recurso da substituição. Isto concerne principalmente a formas expressivas particulares de línguas individuais: por exemplo, substituímos a expressão francesa de ênfase, *c'était lui, qui*, por recursos alemães que são portadores do mesmo significado geral, de acentuação: através da sequência de palavras ou da compensação pela palavra *gerade*. E como já demonstrado, pode-se apenas transcrever uma forma única sem significado geral.

Pelas antíteses *geral – único*, *tudo – parte* e *conteúdo – forma*, o tradutor deve trazer para o primeiro plano o geral, o todo e o conteúdo, mas também sem suprimir o segundo aspecto, principalmente quando este ultrapassar sua antítese: a forma deve ser preservada lá, onde ela for portadora de valor semântico (estilístico, expressivo), a unicidade lá, onde for componente de um valor geral, isto é, de particularidades nacionais e temporais. A função do recurso linguístico sempre é decisiva no âmbito estilístico de ordem superior.

IV Zwei Kapitel aus der Poetik des Übersetzens

A Der künstlerische und der ›übersetzerische‹ Stil

Liest man eine durchschnittliche oder unterdurchschnittliche Übersetzung und das originale literarische Werk nebeneinander, dann wird man als Leser mit feinerem Sprachgefühl einen Unterschied im Stil beider Texte herausfühlen. Auch dann, wenn es in der Übersetzung keine ausgesprochenen Unkorrektheiten oder ungelungenen Wendungen gibt, ist ihr Ausdruck manchmal arm, farblos, grau. Es fehlt das ›gewisse Etwas‹, das der literarische vor dem sprachlich korrekten Text voraus hat. Die Kritik spricht dann von einem ›Übersetzerjargon‹, bleibt uns jedoch in der Regel konkrete Angaben darüber, was dem Text fehlt, schuldig. Die negativen Züge von Übersetzungen lassen sich a) auf *empirische*, b) auf *experimentelle* Weise feststellen.

Unter Empirie verstehen wir hier die einfache Exzerption aus durchschnittlichen Übersetzungen. Der Nachteil dieser Methode besteht darin, daß die Auswahl nicht repräsentativ zu sein braucht, denn man kann praktisch in jeder umfangreichen Übersetzung einzelne Beispiele für die verschiedensten Typen von übersetzerischen Entstellungen finden. Um einige Erscheinungen als typisch bezeichnen zu können, müßten wir ihre Häufigkeit in Betracht ziehen. Deshalb wird es am besten sein, als empirisches Material Belege aus einer begrenzten Anzahl von Werken zu zitieren, die unabhängig von der Konzeption dieses Buches gesammelt wurden. Als Quelle benutzte ich die sehr gehaltvolle und logisch gegliederte Dissertation von Ilse Straberger *Die deutsche Übersetzung der bekanntesten Werke Graham Greenes* (Wien 1956).

Es wäre möglich, die Ursachen dieser stilistischen Verarmung mit einem bestimmten Maß an Genauigkeit festzustellen, wenn man das Original und die Übersetzung des gleichen Textes, und zwar beides in einer Sprache, vergleichen könnte. Solche Bedingungen kann man experimentell durch eine Rückübersetzung herbeiführen – indem man nämlich die fremdsprachige Übersetzung etwa eines tschechischen literarischen Textes ins Tschechische zurückübersetzen läßt.

Als Versuchsmaterial benutzte ich die Ergebnisse eines Experiments mit tschechischen Übersetzern: Gruppen von tschechischen Übersetzern aus dem Deutschen, Englischen, Französischen und Russischen wurden Bruchstücke aus Übersetzungen von Karel Capeks *Hordubal* und den *Englischen Briefen* in diese Sprachen vorgelegt (Bruchstücke, die in eine Montage ein-

IV. Dois capítulos da poética da tradução

A. *O estilo artístico e tradutório*

Se lermos uma tradução mediana ou abaixo da média ao lado da obra literária original, então, como leitores com uma sensibilidade estilística mais apurada, sentiremos uma diferença de estilo entre os dois textos. E mesmo quando não há, na tradução, nenhuma incorreção declarada ou versão canhestra, sua expressão pode ser, às vezes, pobre, incolor, cinzenta. Falta “aquela coisa” que o literário excede em relação ao texto linguisticamente correto. A crítica fala de um “jargão tradutório”, entretanto, em geral, fica nos devendo dados concretos daquilo que falta no texto. Os traços negativos da tradução podem ser comprovados de modo: a) empírico, b) experimental.

Como empiria, entendemos aqui o simples excerto de traduções medianas. A desvantagem deste método consiste no fato de que a seleção não precisa ser representativa, pois consegue-se encontrar em praticamente toda tradução extensa, exemplos individuais dos mais diversos tipos de deturpações tradutórias. Para poder caracterizar alguns fenômenos como típicos, deveríamos levar em consideração sua frequência. Por isso, será melhor citar, como material empírico, referências a partir de uma quantidade limitada de obras, que foram reunidas independentemente da concepção deste livro. Como fonte, utilizei a dissertação bastante substancial e logicamente organizada de Ilse Straberger, *Die Deutsche Übersetzung der bekanntesten Werke Graham Greenes*¹¹⁰ (Viena, 1956).

Seria possível constatar a origem deste empobrecimento estilístico com um grau determinado de exatidão, se pudéssemos comparar o original e a tradução do mesmo texto ou mesmo duas em uma língua. Pode-se produzir tais condições de maneira experimental através de uma retradução para a língua do original – onde se traduziria um tradução em língua estrangeira de um texto literário tcheco novamente para o tcheco.

Como material de teste, utilizei o resultado de um experimento com tradutores tchecos: grupos de tradutores tchecos de alemão, inglês, francês e russo receberam fragmentos de traduções de *Hordubal* e *Englischen Briefen* de Karel Čapek nestas línguas (fragmentos que foram inseridos em uma montagem, para que o tradutor não reconhecesse que se tratava de um texto de Čapek), para que traduzissem de volta ao tcheco. Os textos resultantes disto sofreram duas vezes um processo de tradução, dos quais participaram tradutores com estilos individuais diferentes e com línguas de trabalho diferentes, de forma que, o resultado estilístico deste teste pode ser considerado

¹¹⁰ A tradução alemã das obras mais conhecidas de Graham Green. N. do T.

gefügt worden waren, aus der die Übersetzer nicht erkannten, daß es sich um einen Text Čapeks handelte), damit sie sie ins Tschechische zurückübersetzten. Die sich daraus ergebenden Texte haben zweimal einen Übersetzungsprozeß durchgemacht, an dem Übersetzer mit verschiedenem individuellen Stil und verschiedene Mittlersprachen beteiligt waren, so daß man die statistischen Ergebnisse dieser Versuche mehr oder minder als repräsentativ betrachten kann. Ähnliche Ergebnisse würden zweifellos auch Versuche in anderen Sprachen bringen (z. B. mit den Übersetzungen der Romane Heinrich Bölls).

Einen teilweise experimentellen Charakter hat auch der dritte Typ von Material: eine große Zahl von parallelen Übersetzungen desselben Textes als Ergebnis von Übersetzerwettbewerben. Die allgemeinen stilistischen Tendenzen, die sich bei tschechischen Übersetzerwettbewerben offenbaren (z. B. in dem Wettbewerb von 24 Übersetzern um die beste Übertragung eines Kapitels aus Galsworthys *Forsyte Saga* oder von 9 Dichtern um die beste Übersetzung von Goethes Lyrik usw.), stimmen mit den Tendenzen deutscher Übersetzer überein, die sich an einem Wettbewerb um die Übersetzung von Greenes Erzählung *Die Rache* beteiligten, den die Wochenzeitung *Die Zeit* ausgeschrieben hatte. Ich werde deshalb einige von Dieter B. Zimmer⁵³ aus diesem Wettbewerb gezogene Schlußfolgerungen zitieren.

1 Die Wahl der Wörter

Zu einer lexikalischen Verarmung kommt es oft dadurch, daß der Übersetzer bei der Wahl eines Ausdrucks ein allgemeineres und damit weniger anschauliches und lebendiges Wort gebraucht. Der tschechische Prosaist Ivan Olbracht sagte, es sei eine Grundregel, daß der Schriftsteller nicht schreiben solle »auf dem Baume saß ein Vogel«, sondern »auf der Erle saß eine Goldammer.⁵⁴ Das Wort *Baum* nämlich ruft in uns eine sehr blasse und matte Vorstellung hervor: irgendein holziges Dauergewächs von großer Höhe und mit einer Krone, deren Aussehen wir uns jedoch nicht vergegenwärtigen, weil wir Bäume der verschiedensten Formen kennen. Demgegenüber ruft das Wort *Erle* in uns eine sehr anschauliche Vorstellung hervor. Wir vergegenwärtigen uns die Gestalt der Blätter, der Krone, die Farbe der Rinde, den üblichen Wuchs usw. Ein ähnlicher Unterschied besteht zwischen *Vogel* und *Goldammer*. Der erste Satz ist also aus allgemeineren, d. i. abstrakteren, semantisch und emotional ärmeren Wörtern zusammengesetzt, die daher in der Regel ästhetisch weniger wirksam sind.

Andererseits ist jedoch der Satz »auf dem Baume saß ein Vogel« aus bekannteren, geläufigeren Wörtern zusammengesetzt. Der Begriff *Baum* bezeichnet viel mehr reale Gegenstände als der Begriff *Erle*, weil die Erle

mais ou menos representativo. Resultados semelhantes seriam, sem dúvida, produzidos em testes em outras línguas (por exemplo, com as traduções dos romances de Heinrich Böll).

Um caráter parcialmente experimental possui também o terceiro tipo de material: um grande número de traduções paralelas do mesmo texto como resultado de concursos tradutórios. As tendências estilísticas gerais que se revelaram nos concursos tradutórios tchecos (por exemplo, no concurso entre 24 tradutores pela melhor translação de um capítulo da *Forsyte Saga* de Galsworthy ou de 9 poetas pela melhor tradução da lírica de Goethe, etc.), coincidiram com as tendências de tradutores alemães que participaram do concurso de tradução da narrativa de Greene, *Die Rache*, aberto pelo jornal semanal *Die Zeit*. Por isso, citarei algumas conclusões tiradas por Dieter E. Zimmer¹¹¹ deste concurso.

1. A escolha das palavras

Um empobrecimento lexical frequentemente ocorre, porque tradutores utilizam uma palavra mais geral e por isso menos significativa e vívida na escolha das expressões. O escritor de prosa tcheco Ivan Olbracht disse que uma regra fundamental seria que o escritor não deveria escrever “sobre a árvore pousou um pássaro”, mas sim “sobre o amieiro pousou uma escrevedeira-amarela”¹¹². A palavra *árvore* provoca em nós uma ideia muito pálida e débil: alguma planta lenhosa perene de grande altura e com uma copa, cuja aparência, contudo, não conseguimos ter presente, porque conhecemos árvores das mais diversas formas. Entretanto, a palavra *amieiro* provoca em nós uma ideia muito expressiva. Nós temos presente a forma das folhas, da copa, a cor da casca, o tamanho comum, etc. Uma diferenciação semelhante acontece entre pássaro e escrevedeira-amarela. A primeira frase é composta, portanto, de palavras mais gerais, isto é, abstratas, pobres semântica e emocionalmente, que, por isso, em regra causam um efeito esteticamente menor.

Por outro lado, contudo, a frase “sobre a árvore pousou um pássaro”, é composta de palavras mais conhecidas e familiares. O conceito *árvore* designa muito mais objetos reais do que o conceito *amieiro*, porque *amieiro* é apenas um dentre diversos tipos de árvores. Também, por ser mais familiar e conhecida, a palavra *árvore* é frequentemente mais utilizada do que a palavra *amieiro*. Se estrangeiros, que aprendem alemão, lessem estas duas

¹¹¹ D. E. Zimmer: Der Wettbewerb der Übersetzer in: Übersetzen, Vorträge und Beiträge vom Internationalen Kongreß literarischer Übersetzer in Hamburg, 1965, Frankfurt a.M., 1965, 54-66.

¹¹² I. Olbracht: O umění a společnosti (Sobre arte e sociedade), Praga, 1958, 193. Que a proporcionalidade inversa entre a frequência das palavras e seu conteúdo não possui valor absoluto, observou R.G. Brown em: Language 33/1957, p. 177.

nur eine unter vielen Baumarten ist. Deshalb wird auch das Wort *Baum* häufiger verwendet als das Wort *Erle*, es ist geläufiger und bekannter. Wenn diese beiden Sätze Ausländer läsen, die deutsch lernen, dann würde den ersten Satz auch ein Anfänger verstehen, weil die Wörter *Baum* und *Vogel* sehr häufig sind; den zweiten würde er erst bei weiter fortgeschrittener Kenntnis des Deutschen verstehen. Ein ähnliches Verhältnis wie der Ausländer zu einer fremden Sprache haben auch wir zur Muttersprache. Jeder, der eine Sprache gebraucht, hat einen ziemlich begrenzten aktiven Wortvorrat (d. h. einen Wortschatz, den er in seinen Äußerungen laufend verwendet). Alles übrige ist passiver Wortbestand (Wörter, die wir zwar verstehen, die wir aber in unseren Sprachäußerungen üblicherweise nicht gebrauchen). Den Großteil unseres aktiven Wortschatzes bilden die bekanntesten, d. i. gerade die allgemeinsten und semantisch ärmsten Wendungen, und gerade diese tauchen bei der Suche nach einem Ausdruck am ehesten auf. Der Schriftsteller greift nach einem Mittel, das am präzisesten und anschaulichsten seinen Gedanken ausdrückt, der erfahrene Stilist begnügt sich mit dem bequemsten Ausdruck und macht damit den Inhalt seines Gedankens ärmer.

Die Übersetzerarbeit verleitet zu drei Typen einer stilistischen Abschwächung der Lexik:

- a) Verwendung eines allgemeinen Begriffs anstelle einer konkreten, genauen Bezeichnung,
 - b) Verwendung eines stilistisch neutralen Worts anstelle eines gefühlsgefärbten,
 - c) geringe Ausnutzung von Synonymen zur Abwechslung im Ausdruck.
- a) Aus der Gruppe der »Quasi-Synonyme« fallen dem Übersetzer zunächst die allgemeinen und deshalb weniger anschaulichen Bezeichnungen ein. Der Übersetzer mit geringer sprachlicher Vorstellungsgabe begnügt sich mit ihnen, und so bleibt sein Stil grau und wenig anschaulich. Der sprachlich begabte Übersetzer fördert aus der gegebenen semantischen Gruppe das treffendere und genauere Wort zutage.

Es genügt festzustellen, was nach zweimaliger Übersetzerischer Brechung z. B. aus Čapeks Wendung *bušení mašin* (Pochen der Maschinen) geworden ist. Anstelle von *bušení mašin* wählen zwei Übersetzer *hukot* (Donner), die anderen *hluk* oder *blomoz* (Lärm), *hřmot* (Getöse), *rámus* (Gepolter), *rachot* (Gedröhne). Dies bedeutet, daß wir anstelle des ganz bestimmten und anschaulichen lautlichen Eindrucks Pochen in vier Übersetzungen nur einen unbestimmten und allgemeinen Laut vorfinden: *hluk*, *hřmot*, *rámus*, *blomoz*. Auch dort, wo eine bestimmte Art von Lärm erfaßt worden ist – *hukot* oder *rachot* – handelt es sich um einen viel weniger genauen und ausgeprägten akustischen Eindruck als bei *bušení*, das unmittelbar die Vorstellung eines Anschlags von Rädern auf Schienen bzw. Kolben und Puffern erweckt. Ähnliche Neigungen beobachten wir

frases, a primeira frase também seria compreendida por um iniciante, porque as palavras *árvore* e *pássaro* são mais comuns; a segunda seria entendida somente com um conhecimento de alemão bem mais avançado. Possuímos com a língua materna uma relação semelhante ao estrangeiro com a língua estrangeira. Todo aquele que utiliza uma língua, tem um conjunto ativo de palavras bem delimitado (isto é, um vocabulário que utiliza correntemente em suas manifestações). Todo o resto é um vocabulário passivo (palavras, que embora compreendamos, geralmente não utilizamos em nossas manifestações linguísticas). A maior parte do nosso vocabulário ativo é formada pelas locuções mais conhecidas, ou seja, justamente as mais comuns e semanticamente mais pobres, e precisamente estas surgem da busca por uma expressão simples. O escritor recorre a um recurso que expresse de forma mais precisa e clara seu pensamento, o estilista experiente contenta-se com a expressão mais confortável, tornando o conteúdo de seu pensamento mais pobre.

O trabalho tradutório induz a três tipos de enfraquecimento estilístico do léxico:

- a) Utilização de um conceito geral ao invés de uma denominação concreta e exata,
- b) Utilização de uma palavra estilisticamente neutra ao invés de uma colorida pelas sensações,
- c) Pouco aproveitamento de sinônimos para variar a expressão.

a) De um grupo de “quase sinônimos”, ocorrem primeiramente ao tradutor denominações mais genéricas e, por isso, menos claras. O tradutor com um talento linguisticamente imaginativo menor se contenta com elas, deixando seu estilo cinzento e menos claro. O tradutor linguisticamente talentoso traz à luz, a partir do grupo semântico dado, a palavra mais exata e fiel.

Basta observar o que foi feito com a versão de *bušení mašin* (pulsar das máquinas) de Čapek, após duas refrações tradutórias. No lugar de *bušení mašin*, dois tradutores escolheram *hukot* (trovão), os outros *hluk* ou *hlomoz* (barulho), *hřmot* (estrondo), *rámus* (ruído), *rachot* (estrépito). Isto significa que, ao invés da expressão *pulsar*, perfeitamente específica e foneticamente expressiva, encontramos, em quatro traduções, somente um som indeterminado e geral: *hluk*, *hřmot*, *rámus*, *rámus*. Também lá, onde um determinado tipo de som foi alcançado – *hukot* ou *rachot* – trata-se de uma expressão acusticamente muito menos exata e marcada do que em *bušení*, que desperta diretamente a ideia da batida de rodas sobre os trilhos, ou de pistões e eixos. Também observamos tendências semelhantes em tradutores ruins e regulares em outros âmbitos semânticos com possibilidades expressivas diferenciadas mais ricas.

bei schlechten und mittelmäßigen Übersetzern auch in anderen semantischen Bereichen mit reicher differenzierten Ausdrucksmöglichkeiten.

Die Erfindungsgabe des Übersetzers hängt offenbar von der Struktur seines linguistischen Gedächtnisses ab und von der Fähigkeit, auch Elemente aus tieferen Schichten seines persönlichen Wortschatzes zu kombinieren. Vergleichen wir z. B. die pedantischen Lösungen in den Übersetzungen von Greenes Romanen: »And you may be in the right of it there, too« – »Mit dieser Ansicht haben Sie wohl das Richtige getroffen«; »with a skin-deep sneer« – »mit einem Hohnlächeln, das nicht sehr tief ging«, und die witzigen, einfallsreichen Lösungen: »bottle nose« – »Kartoffelnase«; »He brought his mind sharply back« – »Wilson kehrte mit einem Ruck in die Wirklichkeit zurück«; »I lost my temper too soon« – »ich bin zu schnell in Saft geraten«.

Das Festhalten an den allgemeinsten und abgenutztesten Ausdrücken charakterisiert nicht nur das Übersetzen, sondern auch die Schauspielkunst. »Sagen Sie irgend jemandem von uns: spielen Sie sofort, ohne Vorbereitung, ganz allgemein einen Wilden. Ich garantiere Ihnen, daß sich die Mehrheit bei der Produktion genauso verhalten wird wie Sie, weil das Hin-und-her-Rennen, Brüllen, Zähnefletschen und Augenrollen seit je mit unseren falschen Vorstellungen von den Wilden verbunden ist. Solch allgemeine Elemente hat jeder Mensch auf Vorrat, auch um Eifersucht, Zorn, Erregung, Freude, Schmerz und andere Gefühlsregungen auszudrücken. Und diese Elemente werden beim Menschen offenbar, unabhängig davon, wie, wann und unter welchen Umständen der Mensch seine Gefühlsregungen durchlebt.«⁶⁴ Kornej Čukovskij gelangte durch seine Erfahrungen mit Bücherrevisionen zu der Ansicht, daß es zweierlei Arten von schlechten Übersetzungen gibt: solche mit semantischen und stilistischen Fehlern, die man berichtigen könne, und Übersetzungen, die nicht einmal viele Fehler enthalten müssen, aber trotzdem unkorrigierbar sind, weil sie in einer grauen »Übersetzersprache« geschrieben wurden. In sowjetischen Kritiken wird häufig von einer »hölzernen Sprache« einem »Übersetzerjargon« gesprochen.

Zu einer Verarmung der Konkretheit und Anschaulichkeit der Lexik kommt es begreiflicherweise vor allem bei Übertragungen von Autoren, die sich bemühen, die feinen Nuancen der Welt der Erscheinungen zu erfassen, wie z. B. Karel Čapek. Es gibt freilich auch ein gegensätzliches stilistisches Verfahren – einige solcher Züge weist Graham Greene auf –, das zum allgemeinen Ausdruck, zum Verschweigen mancher Attribute und Details der Wirklichkeit tendiert. In solchen Fällen verstoßen wiederum die Übersetzer manchmal gegen dieses semantische Understatement und interpretieren ein konkretes Detail dort hinein, wo es nicht ist. So erschien z. B. in dem Wettbewerb um die Übersetzung der genannten Erzählung Greenes die allgemeine Vorstellung »a creature under a stone« in konkre-

O talento inventivo do tradutor depende evidentemente da estrutura de sua memória linguística e da capacidade de combinar também elementos das camadas mais profundas de seu vocabulário pessoal. Se compararmos, por exemplo, as resoluções pedantes nas traduções dos romances de Greene: “*And you may be in the right of it there, too*” – “com esta opinião, você provavelmente já fez a escolha certa.”; “*whit a skin-deep sneer*” – “com um sorriso escarnekedor, que não foi muito profundo”; e as resoluções engraçadas e criativas: “*bottle nose*” – “nariz de batata”; “*his brought his mind sharply back*” – “Wilson voltou-se num pulo para a realidade”; “*I lost my temper too soon*” – “Perdi a paciência muito rápido”.

A perseverança em expressões mais gerais e mais utilizadas não caracteriza apenas a tradução, mas também a arte dramática. “Se você diz a um de nós: imite agora, sem preparação, de modo geral, um selvagem. Eu garanto-lhe, que a maioria se comportará, nesta produção, exatamente como você, pois a correria de lá para cá, os barulhos, mostrar os dentes e virar os olhos sempre esteve ligada com a nossa falsa representação do selvagem. Todo mundo tem estes elementos gerais em estoque, para expressar raiva, emoção, alegria, dor e outros sentimentos. E estes elementos se tornam evidentes nas pessoas, independentemente de como, quando e sob quais circunstâncias a pessoa passa por suas emoções”.¹¹³ Kornej Čukovskij, através de sua experiência com revisões de livros, chegou à opinião que há dois tipos de traduções ruins: Aquelas com erros semânticos e estilísticos que se podem corrigir, e traduções que embora não contenham muitos erros, são incorrigíveis, porque foram escritas em uma “linguagem de tradutor” cinzenta. Nas críticas soviéticas, é frequentemente falado de uma “língua desajeitada”, de um “jargão tradutório”.

Naturalmente ocorre um empobrecimento da concretude e expressividade do léxico, sobretudo, em translações de autores que esforçam-se por compreender as sutis nuances do mundo das aparências, como Karel Čapek. Há, certamente, um procedimento estilístico contrário – Graham Greene mostra alguns destes traços – que tende à expressão geral, à dissimulação de muitos atributos e detalhes da realidade. Em tais casos, por vezes os tradutores infringem a tenuidade semântica e interpretam um detalhe concreto lá, onde não existe. Por exemplo, no concurso da tradução da conhecida história de Greene, a ideia geral de “*a creature under a stone*”, apareceu em forma concretizada, como verme, vermes, sapo, besouro, cobra, serpente, licranço, lagarto, lagartixa, réptil, larva, ser bestial, bichedo, bichos, feras, demônio, monstro, etc.

Até agora ocupamo-nos com o empobrecimento lexical que é atribuído a um engenho linguístico restrito. Esta perda da cor deveria ser evitada

¹¹³ K.S. Stanislavskij, op. cit., p. 44.

tisierter Form als Wurm, Gewürm, Kröte, Käfer, Schlange, Natter, Blindschleiche, Echse, Eidechse, Reptil, Made, tierisches Wesen, Geziefer, Ungeziefer, Biester, Dämon, Monster etc.

Bisher haben wir uns mit der lexikalischen Verarmung befaßt, die auf eine geringe sprachliche Erfindungsgabe zurückzuführen ist. Solche Entfärbungen sollte der Übersetzer schon deshalb vermeiden, weil in einer ganzen Reihe von Fällen ohnehin eine Verallgemeinerung des Ausdrucks notwendig wird, wenn sich die Worteinheiten zweier Sprachen nicht decken.

Die Inkongruenz der Wörter zweier Sprachen zwingt den Übersetzer oft, einen breiteren Begriff, eine Abstraktion höheren Grades zu verwenden, als dies im Original der Fall ist. Wo die Muttersprache kein Äquivalent zu einem fremden Spezialbegriff (besonders zu typisch nationalen Wendungen) hat, bleibt keine andere Möglichkeit, als den ihm unmittelbar übergeordneten Begriff zu wählen und diesen gegebenenfalls durch irgendein Adjektiv zu erläutern, d. h. eine beschreibende Benennung zu verwenden: z. B. das russische *šarovary* – breite Hosen; *krupčatka* – feines Weizenmehl; das englische *indulgence* – lasterhafter Genuß; *complacency* – eitle Selbstgewißheit. Neologismen zu bilden ist gewöhnlich nur in Ausnahmefällen möglich. Zu Verallgemeinerungen zwingt manchmal auch eine zweite Schwierigkeit, die sich daraus ergibt, daß es sich bei der Übersetzung um ein sekundäres Werk handelt: die Erfahrungswelt ist beim Leser der Übersetzung eine andere als beim Leser des Originals: *a dimpled Haig* – eine eingebuchtete Whiskyflasche der Marke Haig; *fingering for confidence his Lancing tie* – und fingerte dabei zur Stärkung seines Selbstvertrauens an der Krawatte seines vornehmen College herum; *bet old Leicester Lounge* – eine alte Londoner Kneipe; *Belisha beacons* – Verkehrskugeln an den Straßenkreuzungen; *a rich Guinness voice* – eine füllige Malzbierstimme. Von den sogenannten selteneren Wörtern verwendet der Autor solche, die in seinem Milieu immerhin geläufig oder wenigstens allgemein verständlich sind. Bei der Verpflanzung in eine andere nationale Gemeinschaft können sie jedoch zu *termini technici* werden, die nur ein kleiner Kreis Eingeweihter verstehen würde. Deshalb ist es z. B. notwendig, in der Übersetzung Abkürzungen zu erläutern: *A. D. C.* – Adjutant – *M. I. 5* – Militärische Nachrichtenabteilung 5.

Eine Verallgemeinerung ist manchmal bei lokalen Ausdrücken, die man gewöhnlich durch gemeinsprachliche übersetzen muß, unvermeidlich: das normannische *daitynne* gibt man mit *Flausfrau* wieder. In der *Lästerschule* von Sheridan wirft Sir Peter Teazle seiner Gattin, die er vom Lande in die Londoner Gesellschaft eingeführt hat, vor, sie benehme sich, als sei sie in dieser Gesellschaft aufgewachsen und als hätte sie Gras und Bäume niemals anderswo gesehen als auf dem Grosvenor Place. Der Name *Grosvenor Place* würde möglicherweise einem kontinentalen Leser nicht viel sagen,

pelo tradutor, porque em um grande número de casos uma generalização da expressão já se faz necessária, quando as unidades vocabulares das duas línguas não são correspondentes.

A incongruência das palavras de duas línguas frequentemente força o tradutor a utilizar um conceito mais amplo, uma abstração de grau superior, do que é o caso no original. Onde a língua materna não possui nenhum equivalente a um conceito específico estrangeiro (principalmente a locuções tipicamente nacionais), não resta outra possibilidade, senão escolher o conceito imediatamente superior a este e explicá-lo, eventualmente, através de algum adjetivo, isto é, utilizar um termo descritivo: por exemplo, em russo *šarovary* – calça larga; *krupčatka* – farinha de trigo fina; em inglês, *indulgence* – prazer vicioso; *complacency* – autoconfiança vaidosa. Formar neologismos, normalmente, é possível somente em casos excepcionais. Às vezes, uma segunda dificuldade, resultado do fato de a tradução tratar-se de uma obra secundária, força a generalizações: a experiência de mundo do leitor da tradução é diferente da do leitor do original: *a dimpled Haig* – uma garrafa recurva de uísque da marca Haig; *fingering for confidence his Lancing tie* – cruzou os dedos para reforçar sua confiança no empate de sua faculdade; *het old Leicester Lounge* – um antigo bar londrino; *Belisha beacons* – semáforos no cruzamento; *a rich Guinness voice* – uma voz cheia de cerveja preta. Sobre as palavras ditas raras, o autor utiliza aquelas que são mais familiares ou, pelo menos, mais facilmente compreensíveis em seu meio. Na mudança para outra comunidade nacional elas podem, entretanto, se tornar termos técnicos, que somente um pequeno círculo de especialistas entenderia. Por isso, é necessário, por exemplo, explicar abreviações na tradução: A.D.C. – ajudante; M.I. 5 – serviço de inteligência militar 5.

Às vezes, uma generalização é inevitável em expressões locais que são escritas em língua comum: a palavra normanda *daiÿnne*, é traduzida por *dona de casa*. Em *Escola de Maledicência* de Sheridan, Sir Peter Teazle repreende sua esposa, a qual foi introduzida por ele, do campo, na sociedade londrina, por se comportar como se tivesse crescido nesta sociedade e nunca tivesse visto grama e árvores em outro lugar que no Grosvenor Place. O nome *Grosvenor Place* possivelmente não diz muito a um leitor continental, mas seria muito mais vago se expressar apenas como “em outros lugares que no parque” – mas ainda poder-se-ia dizer “em um parque londrino”.

A decisão entre a formulação original e única ou o termo geral e esclarecedor é um dos maiores problemas da tradução das literaturas e poesias antigas. Neste caso, são expressos a mesma forma e o mesmo objeto através de diversas transcrições ou signos indiretos, dos quais muitos, para que possam ser entendidos, pressupõem o conhecimento de ditos antigos e de história. Além disso, frequentemente comparações tipificadoras nos são incompreensíveis e tornam essencial que o tradutor, no lugar de um nome

es wäre aber viel zu vage, dies mit »anderswo als im Park« auszudrücken – eher könnte man im »Londoner Park« sagen.

Die Entscheidung zwischen der originalen, einmaligen Formulierung und der allgemeinen, erläuternden Benennung ist eines der größten Probleme bei den Übersetzungen aus den antiken Literaturen und der ältesten Poesie. Hier werden sehr oft die gleiche Gestalt und die gleiche Sache durch viele verschiedene Umschreibungen oder indirekte Zeichen ausgedrückt, von denen manche, wenn sie verstanden werden sollen, die Kenntnis der alten Sagen und der Geschichte voraussetzen. Auch typisierende Vergleiche sind uns oft unverständlich und machen es erforderlich, daß der Übersetzer anstelle eines Eigennamens einen allgemeinen Begriff verwendet: in den *Wolken* von Aristophanes kann statt »er trägt einen Schopf und Vollbart wie der Sohn Xenophants« übersetzt werden »wie ein Jüngling aus gutem Geschlecht«; statt »ich nahm ein stolzes Bürgermädchen, das sich wie Koisyra benahm« – »wie eine Prinzessin«; statt »selbst wenn du mir Leagors Fasane gäbest« – »Fasanen auf Trüffeln«. Solche erläuternden Verallgemeinerungen sind hier angebracht, weil die detaillierte Kenntnis der antiken Realien immer weniger verbreitet ist und gleichzeitig eine Verallgemeinerung dem Werk schadet, da sie nicht nur das Kolorit verwischt, sondern auch einen der typischsten stilistischen Züge zerstört.

b) Gefühlsgefärbte Ausdrucksmittel verlieren manchmal bei der Übersetzung ihren stilistischen Wert und werden häufig durch neutrale und deshalb farblose Wörter wiedergegeben.

Besonders deutlich war die Abschwächung bei Čapeks sehr lebendigen und präzisen Klangvorstellungen. Das animalisch vertrauliche und deshalb emotional so wirkungsvolle *předoucí auta* (schnurrende Autos) wurde dreimal mit *rachotící auta* (knatternde, ratternde Autos) übersetzt, d. h. die Übersetzer haben den Text zu Ende gedacht und die Klangvorstellung, die wir mit dem Autolärm verbinden, hineininterpretiert. Die Übersetzungen *vrčící* (knurrend) (2 x), *brněící* (brummend) (1 x) und *bzučíící* (summend, surrend) (1 x) bewahren zwar den verlebendigenden Charakter der Vorstellung, sind jedoch viel geläufiger und haben nicht die typisch Čapeksche Katzenzärtlichkeit. Wo bei Čapek *bzučíící auta* steht, ist in der Übersetzung die Klangvorstellung weiter verblaßt: einmal *rachotící* (polternd), einmal *funící* (schnaubend) und schließlich fünfmal die allgemeinste Vorstellung des Lärms.

Neben der Tendenz zur Abschwächung feinerer ästhetischer Werte des Werks macht sich in der Übersetzung auch eine offenbar gegensätzliche Neigung zur Verstärkung gröberer stilistischer Werte geltend, besonders der ausdrucksvollsten, die auf eine starke Wirkung hinzielen. Der Übersetzer ist sich in diesen Fällen bewußt, daß die Intensität in ihnen den Bedeutungskern bildet, und er übertreibt diese Grundbedeutung einseitig.

próprio, utilize um conceito geral: Em *As Nuvens*, de Aristófanes, ao invés de “*er trägt einen Schopf und Vollbart wie der Sohn Xenophants*”¹¹⁴, a frase pode ser traduzida como “*wie ein Jüngling aus gutem Geschlecht*”¹¹⁵; ao invés de “*ich nahm ein stolzes Bürgermädchen, das sich wie Koisyra benahm*”¹¹⁶, “*Wie eine Prinzessin*”¹¹⁷; ao invés de “*selbst wenn Du mir Leagors Fasane gäbest*”¹¹⁸, “*Fasanen auf Trüffeln*”¹¹⁹. Tais generalizações esclarecedoras são oportunas, porque o conhecimento detalhado da realidade antiga é sempre menos disseminado, mas, ao mesmo tempo, uma generalização prejudica a obra, visto que não apenas mancha o colorido, mas também destrói um dos traços estilísticos mais típicos.

b) Recursos expressivos emotivos perdem, às vezes, na tradução seu valor estilístico e são frequentemente reproduzidos através de palavras neutras e, assim, incolores.

Particularmente clara tornou-se a atenuação de representação sonora vívida e precisa de Čapek. A expressão intimamente animalésca e, por isso, emocionalmente tão cheia de efeito, *předoucí auta* (carros ronronantes), foi traduzida três vezes por *rachotící auta* (carros barulhentos, ruidosos), isto é, os tradutores pensaram sobre o texto e interpretaram a representação sonora que nós associamos ao barulho do carro. As traduções *vrčící* (rosnador) (2x), *bručící* (zumbidor) (1x) e *bzučící* (sussurante, ciciante) (1x), preservam, de fato, a característica ilustrativa da representação, são, contudo, muito correntes e não possuem a carícia felina típica de Čapek. Onde se utiliza *bzučící auta* em Čapek, a representação sonora da tradução fica bastante desvanecida: uma vez *rachotící* (ruidoso), uma vez *funíní* (bufante) e outras cinco vezes as representações mais comuns de sons.

Ao lado da tendência à *atenuação* dos valores estéticos mais sutis da obra, também faz-se valer na tradução uma tendência evidentemente oposta, a *intensificação* de valores estilísticos mais grosseiros, principalmente os mais expressivos, que aludem a um efeito mais forte. O tradutor tem consciência, nestes casos, que a intensidade destes, forma o núcleo do significado e ele exagera este significado fundamental de modo unilateral.

Na atenuação e amortecimento geral do léxico no texto, que passou por um processo tradutório duas vezes, uma estranha exceção tornou-se evidente: as intensificações, isto é, palavras reforçadas e aumentadas, não só não foram atenuadas, mas, ao contrário, frequentemente foram superenfatiçadas. Esta manifestação pôde ser observada, por exemplo, na expressão

¹¹⁴ Ele usa um topete e uma barba cerrada como o filho de Xenofonte. N. do T.

¹¹⁵ Como um jovem de boa família. N. do T.

¹¹⁶ Eu tomei uma jovem burguesa orgulhosa que comportou-se como Cesira. N. do T.

¹¹⁷ como uma princesa. N. do T.

¹¹⁸ Mesmo se me desses faisão à Leagor. N. do T.

¹¹⁹ Faisão com trufas. N. do T.

In der allgemeinen Abschwächung und Dämpfung der Lexik in dem Text, der den Übersetzungsprozeß zweimal durchlaufen hat, trat eine auffallende Ausnahme in Erscheinung: die *Intensiva*, d. h. verstärkende und vergrößernde Wörter, wurden nicht nur nicht abgeschwächt, sondern im Gegenteil sehr oft überbetont. Diese Erscheinung konnte z. B. bei Capeks Ausdruck *z této veliké bromady* (aus diesem großen Haufen) beobachtet werden. Nur ein Übersetzer bewahrte *veliký* (groß), in einem Falle wurde zu *velikánský* (riesengroß), in zwei Fällen zu *obrovský* (riesig) und in drei Fällen zu *ohromný* (gewaltig) verstärkt; ähnlich wurde *bromada* (der Haufe) in einigen Fällen als *dav* (die Menge), *zástup* (Menschenmasse) oder *sponsta* (Unmenge) übersetzt. Auch die Wörter *oškivý* (ekelhaft), *brozný* (schrecklich), *odpor* (Widerwille) u. a. erfuhren eine ähnliche Verstärkung. Fast nirgends wurden solche intensive Ausdrücke abgeschwächt.

Vergleichbare Verschiebungen vermerkte auch Ilse Straberger in den Übersetzungen Graham Greenes: *feeling twice the size* – fühlte sich ... körperlich und moralisch turmhoch überlegen; *of intense weariness* – tödlicher Langeweile; *The woman was pulling at him* – Maria zog den Priester mit aller Gewalt, usw. Das gleiche konstatiert Dieter E. Zimmer: »Aus jedem *sehr* machen sie allemal ein *übermäßig*, Rache kommt bei ihnen nicht vor, wenn sie nicht gleich *eiskalt*, *gnadenlos*, *unbarmherzig* sein kann, und großzügig verteilen sie Ausrufezeichen über den Text«.⁵⁵

Auch bei umgangssprachlichen Wendungen und Schimpfwörtern ist es schwierig, das richtige Maß einzuhalten. Sobald sich ein Übersetzer um einen umgangssprachlichen Ausdruck zu bemühen beginnt, übertreibt er leicht bis zum Vulgarismus. Pudheim übersetzt in *Die Kraft und die Herrlichkeit*: *Go away, Mr. Tench commented* mit: Scher dich weg! rief der Zahnarzt dem Jungen zu. Ähnlich Burger in der Übersetzung von Greenes Erzählung *Der dritte Mann*: *There was no sense in taking him to the hospital* – Wäre doch ein Blödsinn gewesen, ihn ins Krankenhaus zu schaffen; *He stared down into his glass* – Er stierte in sein Glas. Burger verstärkt auch die Schimpfwörter: *You fool* – du Tepp; *They were always either crooked or stupid* – Sie sind entweder Gauner oder Trottel; *The bastard. The bloody bastard.* – Das Schwein, das gottverfluchte Schwein!; *God blast the Bastard!* – Der gottverdammte Schweinehund!

In der Lyrik, die ihrem Wesen nach auf das Gefühl ausgerichtet ist, kommt es oft zu einer ähnlichen Verstärkung dieser augenfälligsten Gefühlswerte, und damit wird das Gefühl, das im Original zurückhaltend ausgedrückt ist, in der Übersetzung häufig zur Schau gestellt und mündet in *Sentimentalität*.

c) In den Übersetzungen wird der Reichtum einer Sprache an Synonymen zur Differenzierung des Wortausdrucks meist nicht genügend ausgenutzt. Schon Maxim Gorkij machte darauf aufmerksam, daß der rus-

de Čapek, z *teto veliké hromady* (desta grande multidão). Somente um tradutor preservou *veliké* (grande), em um caso foi reforçado para *velikánský* (enorme), em dois casos para *obrouský* (gigantesco) e em três casos para *ohromný* (imenso); de modo semelhante, foi traduzida *hromada* (a turba), em alguns casos como *dav* (a multidão), *zástup* (monte de pessoas) ou *spousta* (sem-número). Também as palavras *ošklivý* (asqueroso), *hrozný* (terrível), *odpor* (aversão), entre outras, experimentaram um reforço semelhante. Em quase nenhuma parte, estas expressões de intensidade foram atenuadas.

Ilse Straberger notou mudanças semelhantes nas traduções de Graham Greene: *feeling twice the size* – sentiu-se... considerando física e moralmente muito superior; *of intense weariness* – tédio mortal; *the woman was pulling at him* – Maria puxou o padre com toda força, etc. O mesmo constatou Dieter E. Zimmer: “de cada *muito* eles fazem um *demasiado*, vingança não acontece para eles, se ela não puder ser *fria, impiedosa, cruel*, e distribuem generosamente pontos de exclamação pelo texto”.¹²⁰

Mesmo em locuções da linguagem coloquial e palavras, é difícil manter o grau correto. Tão logo um tradutor começa a procurar por uma expressão coloquial, ele exagera até o vulgarismo. Puchheim traduz, em *Die Kraft und die Herrlichkeit: Go away, Mr. Tench commented*; por: Caí fora! Gritou o dentista ao jovem. De modo semelhante, na tradução de Burger do conto de Greene, *Der dritte Mann: There was no sense in taking him to the Hospital* – seria uma bobagem, levá-lo ao hospital; *He stared down into his glass* – ele encarou seu copo. Burger intensifica também os palavrões: *You fool* – seu idiota; *They were always either crooked or stupid* – Eles são ou trapaceiros ou estúpidos; *The bastard. The bloody bastard* – O porco, o porco maldito!; *God blast the bastard!* – o patife amaldiçoado!

Na lírica, que em sua essência é focada no sentimento, ocorre frequentemente uma intensificação semelhante destes valores emocionais mais evidentes, ostentando, na tradução, o sentimento, que no original é expresso de modo reservado, desembocando em *sentimentalidade*.

c) Nas traduções, a riqueza de uma língua em sinônimos de diferenciação da expressão verbal não é suficientemente utilizada. Maximo Gorki já ressaltava que o tradutor russo, por preferência, introduzia todos os discursos diretos com a palavra *govorit*, e acrescenta que isto era falta de jeito e analfabetismo. Pois, além deste verbo, o russo possui uma enorme série de sinônimos, como, por exemplo, *skazal, zametil, otozvalsja, odkliknulsja, povtoril, molvil, dobavil, voskliknul, zajavil, dopolnil*, etc.¹²¹ O mesmo vale para o tradutor alemão, principalmente quando ele traduz um autor com

¹²⁰ Op. cit., p. 61.

¹²¹ Citado por K. Čukovskij: op. cit., anexo.

sische Übersetzer mit Vorliebe alle direkten Reden mit dem Wort *govorit* einführt, und fügte hinzu, daß dies Ungeschicklichkeit und Analphabetentum sei. Denn außer diesem Zeitwort hat das Russische eine ganze Reihe von Synonymen wie z. B. *skazal, zametil, otozvalsja, odkliknulsja, povtoril, molvil, dobavil, voskliknul, zajavil, dopolnil* usw.⁸⁸ Das gleiche gilt für den deutschen Übersetzer, besonders dann, wenn er einen Autor mit einem reichen Wortschatz, wie z. B. Shakespeare, oder einen Autor, der absichtlich eine Wiederholung desselben Worts meidet, wie z. B. Flaubert, überträgt. Daß die Synonyme dort, wo es notwendig ist den Wortausdruck zu differenzieren, ungenügend ausgenutzt werden, ist auch ein Symptom für die Anziehungskraft, die für den Übersetzer das bekannteste Glied aus einer Gruppe sinnverwandter Wörter hat.

Der Mehrzahl der professionellen Übersetzer ist heute schon klar, daß im Englischen die stereotype Einleitung mit dem Verbum *said* dadurch gegeben ist, daß die englische Literatur hier bereits eine andere Konvention hat, und sie modifizieren meist in diesem Falle die Einleitung. Puchwein z. B. hat in *Das Herz aller Dinge* für *said* folgenden Ersatz: *sagte, gab zur Antwort, erwiderte, bedeutete ihm, entgegnete, urteilte, stellte fest, sagte unsicher, beschwerte sich, bat, protestierte, wandte ein, ergab sich, verabschiedete sich, ließ sich vernehmen, schrie zurück*.

Auch in dieser Kategorie kommt es manchmal zu einer überflüssigen lexikalischen Variabilität in Fällen, wo die Wiederholung manch eines Ausdrucks funktionell ist. Neben Stilisten vom Typ Flauberts, denen es um die größtmögliche Modifikation des Ausdrucks ging, gibt es auch solche, die leitmotivisch-stilistische Verfahren anwenden (wir nennen nur andeutungsweise so verschiedenartige Autoren wie Ben Johnson, Nathanael Hawthorne, T. S. Eliot und Franz Kafka), und bei diesen zerstören umgekehrt wieder die Übersetzer die Wiederholungen, weil sie sich ihrer Funktion nicht bewußt werden.

Viele der Einbußen, von denen die Rede war, sind bei der Übersetzung unvermeidlich. Wenn jedoch das Gesamtergebnis nicht kühler, farbloser und künstlerisch ausdrucksloser werden soll, muß der Übersetzer diese Einbußen auf der anderen Seite dadurch kompensieren, daß er stilistische Werte hervorhebt, die im Text nur latent enthalten sind, und daß er die Vorteile der eigenen Sprache ausnutzt.

Zusammenfassend kann man über die Wahl der lexikalischen Mittel sagen, daß übersetzerische Entstellungen vor allem durch eine Verschiebung in drei Richtungen entstehen:

- a) zwischen der allgemeinen und spezifischen Benennung,
- b) zwischen der stilistisch neutralen und der expressiven Benennung,
- c) zwischen einer Wiederholung und einer Modifikation der Wortbezeichnung.

Die Übersetzer verwischen in der Regel die Ausdruckstendenzen des

um vocabulário rico, como, por exemplo, Shakespeare, ou um autor que evita intencionalmente a repetição de uma mesma palavra, como Flaubert. Que os sinônimos são insuficientemente utilizados lá, onde é necessário se diferenciar uma expressão verbal, é também um sintoma da força de atração, que um membro mais conhecido de um grupo de palavras sinônimas tem sobre o tradutor.

Para a maioria dos tradutores profissionais já está claro hoje que em inglês a introdução estereotípica é dada pelo verbo *said*, visto que a literatura inglesa possui uma outra convenção, eles procuram modificar, neste caso, a introdução: Puchwein, por exemplo, apresenta as seguintes substituições para *said* em *Das Herz aller Dinge: sagte, gab zur Antwort, erwiderte, bedeutete ihm, entgegnete, urteile, stellte fest, sagt unsicher, beschwerte sich, bat, protestierte, wandte ein, ergab sich, verabschiedete sich, ließ sich vernehmen, schrie zurück*¹²².

Também nesta categoria ocorre uma variabilidade lexical desnecessária, onde a repetição muitas vezes é uma expressão funcional. Assim como estilistas do tipo de Flaubert, para quem está em jogo o maior número possível de modificações da expressão, há também aqueles que utilizam procedimentos estilístico-temáticos (podemos nomear vagamente alguns diferentes autores, como Bem Johnson, Nathanael Hawthorne, T.S. Eliot e Franz Kafka), e nestes, os tradutores pelo caminho inverso, destroem as repetições, pois não têm consciência de sua função.

Muitas das perdas, que o discurso sofre, são inevitáveis na tradução. Se, caso o resultado geral não deva ser frio, incolor e artisticamente inexpressivo, o tradutor deve compensar estas perdas por outro lado, ressaltando valores estilísticos que estão contidos no texto apenas de forma latente, e explorando as vantagens da língua própria.

Resumidamente, pode-se dizer, sobre a escolha dos recursos lexicais, que , sobretudo através de uma modificação, originam deturpações tradutórias em três direções:

- a) Entre o termo geral e específico,
- b) Entre o termo estilisticamente neutro e o expressivo,
- c) Entre um repetição e uma modificação da descrição verbal.

Os tradutores aniquilam, em geral, as tendências expressivas do original em um destes polos, inclinando-se, contudo, por conta da psicologia de seu trabalho, à generalização, neutralização e repetição.

¹²² Disse, deu como resposta, replicou, significava para ele, respondeu, opinou, constatou, disse incerto, reclamou, perguntou, protestou, objetou, resignou-se, despediu-se, foi ouvido, gritou de volta. N. do T.

2. Das Verhältnis von Text und Übersetzung

Originals zu einem dieser Pole hin, neigen jedoch selbst entsprechend der Psychologie ihrer Arbeit eher zur Verallgemeinerung, Neutralisierung und Wiederholung.

2 Das Verhältnis zwischen dem Gedanken und seiner sprachlichen Darstellung

Der auffallendste logische Mangel bei Übersetzungen ist begreiflicherweise meist das Nichtverstehen des Kontextes. Übersetzerische Irrtümer erkennen wir gewöhnlich gerade an den Abweichungen von der Logik des Gedankens des Autors. Auf der anderen Seite jedoch unterliegen unbegabte Übersetzer oft der formalen Logik.

Das Hauptbestreben des Übersetzers besteht darin, das Werk dem Leser zu verdolmetschen, d. h. es seinem Publikum verständlich zu machen, es in einer für dieses verständlichen Form darzulegen. Dieses Rahmenziel ist auch in den Einzelheiten zwingend. Der Übersetzer hat zum Text das Verhältnis eines Interpreten, deshalb übersetzt er den Text nicht nur, er »legt ihn aus«, d. h. er logisiert ihn, malt ihn aus und intellektualisiert ihn. Dadurch beraubt er ihn oft der stilistisch wirksamen Spannung zwischen dem Gedanken und seiner Äußerung.

In der Übersetzung kommt es hauptsächlich zu drei Typen der Intellektualisierung:

- a) einem Logisieren des Textes,
- b) einem Aussprechen des Unausgesprochenen,
- c) einer formalen Darlegung syntaktischer Beziehungen.

a) In einem literarischen Text gibt es üblicherweise eine beabsichtigte Spannung zwischen dem Gedanken und seinem Ausdruck. Die Übersetzer neigen dazu, diese Beziehungen zu logisieren.

In der Diktion Karel Čapeks gibt es viele Alogismen. In den *Englischen Briefen* erzählt er von seinen Londoner Erlebnissen absichtlich in einer unpersönlichen Verbform – in der dritten Person der Mehrzahl: »Ich denke mit Schrecken an den Tag zurück, als sie mich zum ersten Male nach London brachten. Zunächst fuhren sie mich mit dem Zug, dann liefen sie durch irgendwelche endlosen glasgedeckten Hallen und steckten mich in einen Gitterkäfig.« Dadurch verstärkt er den Eindruck der passiven Unterordnung unter das Großstadtwirrwarr, in dessen Strudel er geriet. Der erste so konstruierte Ausdruck ist ganz normal (*als sie mich zum ersten Male brachten*), und so haben auch alle sieben Übersetzer die Verbform bewahrt. Im zweiten Falle spüren wir schon ein gewisses Befremden. Hier wird wieder von den undefinierbaren *sie* gesprochen, und der Leser spürt einen Zwiespalt darin, daß sich in den Vordergrund des Satzes solch ein inhaltlich unbekannter Satzgegenstand (*sie führen mich*) schiebt. Von

2. A relação entre o pensamento e sua representação linguística.

O equívoco lógico mais evidente nas traduções é compreensivelmente o não entendimento do contexto. Reconhecemos erros tradutórios normalmente nas discrepâncias da lógica do pensamento do autor. Por outro lado, contudo, tradutores sem talento são frequentemente derrotados pela lógica formal.

A preocupação principal do tradutor consiste no fato de verter a obra para o leitor, isto é, torná-la compreensível para seu público, explicá-la de uma forma compreensível para este. O objetivo deste é também ser convincente nos detalhes. O tradutor tem com o texto uma relação de intérprete, por isso, ele não apenas traduz o texto, ele o “interpreta”, isto é, o logiciza, o descreve e o intelectualiza. Ele priva-o, assim, frequentemente da tensão estilisticamente efetiva entre o pensamento e sua manifestação.

Na tradução, ocorrem normalmente três tipos de intelectualização.

- a) Uma logicização do texto,
- b) Uma enunciação do não dito,
- c) Uma explicação formal de relações sintáticas.

a) Em um texto literário, há geralmente uma tensão pretendida entre o pensamento e sua expressão. O tradutor tende a tornar lógica esta relação.

Na fala de Karel Čapek há muitos alóismos. Em *Englischen Briefen*, ele narra suas experiências em Londres intencionalmente em uma forma verbal impessoal – a maior parte na terceira pessoa: “*Ich denke mit Schrecken na den Tag zurück, als sie mich zum ersten Male nach London brachten. Zunächst fuhren sie mich mit dem Zug, dann liefen sie durch irgendwelche endlosen glasgedeckten Hallen und stecken mich in einen Gitterkäfig*¹²³””. Isto intensifica a impressão de subordinação passiva na confusão da cidade grande, em cujo redemoinho ele caiu. A primeira expressão construída assim é bastante normal (*als sie mich zum ersten Male brachten*), e todos os sete tradutores mantiveram a forma verbal. No segundo caso, já sentimos uma certa surpresa. Aqui ainda é falado deste indefinível *sie* (eles), e o leitor sente um conflito, impelindo ao primeiro plano da frase um objeto frasal de conteúdo desconhecido (*sie führen mich*). Dos sete tradutores, apenas cinco mantiveram esta coincidência verbal. A terceira coincidência verbal deste tipo (*dann liefen sie*) é sentida diretamente como ilógica, pois o narrador, que participou da ação mais vivamente – e certamente a ação só nos interessa por causa desta participação – foi excluído formalmente da ação, visto que o sujeito *sie* não o compreende, nem é abrangido pela ação, como foi o caso dos verbos transitivos anteriores.

¹²³ Eu lembro com terror do dia que eles me trouxeram pela primeira vez à Londres. Primeiramente andaram comigo de trem, depois andaram por alguns salões sem fim cobertos de vidro e me enfiaram em uma gaiola com grades.

sieben Übersetzern bewahrten diese Wortfügung nur noch fünf. Die dritte Wortfügung dieses Typs (*dann liefen sie*) empfindet man schon direkt als unlogisch, weil der Erzähler, der an der Handlung am lebhaftesten beteiligt ist – und eigentlich interessiert uns die Handlung nur dieser Beteiligung wegen –, formal von der Handlung ausgeschlossen, in dem Subjekt *sie* nicht enthalten, ja nicht einmal von der Handlung erfaßt ist, wie dies bei den vorhergehenden transitiven Verben der Fall war. Fast alle Übersetzer korrigierten diesen Alogismus. Nur einer verwendete nach dem Original die persönliche Wortfügung, in die der Erzähler nicht eingeschlossen ist (*sie stürzten sich*), einer verwendete eine unpersönliche Wendung, in die der Erzähler eingeschlossen sein könnte (*man lief*), und die große Mehrzahl, d. s. fünf Übersetzer, verwendeten die »logischen« persönlichen Konstruktionen, in die der Erzähler eingeschlossen ist (*wir liefen, gingen, rannten* u. a.). Damit ging ihnen allerdings das Zeichen der Ohnmacht des Menschen im Strudel des Londoner Verkehrs verloren.

b) Verführt von dem Bestreben, seinem Leser den Text zu verdolmetschen, legt der Übersetzer die Gedanken, die im Text nur angedeutet und zwischen den Zeilen belassen worden sind, oft ganz dar. »Stellen der Unbestimmtheit« sind jedoch genauso wesentliche Bestandteile im Aufbau eines Werks wie die ausgesprochenen Bedeutungen.

Manchmal ergänzen Übersetzer sogar das graphisch angezeigte Verschwimmen (in Übersetzungen von Werken Gr. Greenes): *I wonder what we can teach . . .* Was können wir ihr denn Besseres zeigen?; *For if they really believed in heaven or hell, they wouldn't mind a little pain now, in return for what immensities . . .* – Denn wenn sie ernstlich an einen Himmel oder eine Hölle glaubten, dann würden sie jetzt den kurzen Schmerz gerne auf sich nehmen, wo ihnen doch drüben so unermeßlicher Lohn winkte . . .

Ein andermal geht es um den Ausdruck von Situationsbeziehungen, die im Text impliziert sind: *a voice said* – sagte eine Stimme neben ihm; *he had an immeasurable sense of reprieve* – fühlte er eine ungeheuerere Erleichterung darüber, daß er eine Galgenfrist gewonnen hatte.

Das Ausmalen von Gedanken stört besonders bei indirekten Aussagen. Poetische Bilder werden von den Übersetzern mit Vorliebe erläutert oder umschrieben. Die Auflösung von Metaphern in Vergleiche ist einer der charakteristischsten Züge der poetischen Übersetzungen. Zwischen Vergleich und Metapher gibt es zwar keinen Unterschied im Wesen, jedoch in der Intensität: die Metapher ist ein verkürzter, verdichteter Vergleich, der Vergleich ist eine ergänzte, erläuterte Metapher. Deshalb sind zwischen diesen beiden poetischen Figuren Übergänge möglich, gibt es zwischen ihnen auch einige Übergangstypen. Man vergleiche die Reihe: Das Schiff ist wie ein Meerespflug; Das Schiff (das) ist ein Meerespflug; Das Schiff –

Quase todos os tradutores corrigiram este alogismo. Somente um utilizou, segundo o original, a coincidência verbal pessoal, na qual o narrador não é incluído (eles precipitaram-se), um utilizou uma locução impessoal, na qual o narrador poderia estar incluído (correu-se) e a grande maioria, isto é, cinco tradutores, utilizaram a construção pessoal “lógica”, na qual o narrador está incluído (nós andamos, fomos, corremos, etc.). Nisto se perdeu o sinal da impotência pessoal na confusão do trânsito londrino.

b) Seduzido pelo desejo de interpretar o texto para o seu leitor, o tradutor frequentemente explica os pensamentos que são apenas dados a entender no texto e deixados nas entrelinhas. “Pontos de indeterminação” são, contudo, elementos tão importantes na construção de uma obra quanto o significado enunciado.

Algumas vezes os tradutores completam até mesmo as oclutações indicadas graficamente (nas traduções de obras de Gr. Greene): *I wonder what we can teach...* o que podemos ensiná-la de melhor?; *For it they really believed in heaven or hell, they wouldn't mind a little pain now, in return for what immensities...* - pois se eles realmente acreditam no céu e no inferno, então aceitariam esta pequena dor agora, quando lhes acena, do outro lado, recompensa tão imensa...

Este outro caso, trata-se da expressão de relações situacionais que estão implícitas no texto: *a voice said* – disse uma voz ao lado dele; *He had an immeasurable sense of reprieve* – sentiu ele um enorme alívio por ter ganhado uma prorrogação.

A explicação de pensamentos incomoda principalmente em declarações indiretas. Imagens poéticas são preferencialmente explicadas ou parafraseadas pelos tradutores. A resolução de metáforas, em comparação, é um dos traços mais característicos das traduções poéticas. Entre comparação e metáfora não há quase nenhuma diferença em essência, a não ser na intensidade: a metáfora é uma comparação resumida e condensada, a comparação é uma metáfora completada e explicada. Por isso, entre estas duas figuras poéticas são possíveis transições, há entre elas alguns tipos de transição. Ao comparar a sequência: o barco é como um arado do mar; o barco é um arado do mar; o barco – um arado do mar; o arado do mar. No primeiro caso, trata-se de uma aproximação das duas representações, no segundo e terceiro, de uma identificação, e no quarto, a ideia principal é deixada completamente de lado. A intensidade e eficácia da imagem poética vão se fortalecendo em muitos aspectos com sua condensação.

Encontramos evidências de que os tradutores tendem a uma transformação das metáforas em comparações, em todo texto pictórico, por exemplo, em Greene: *“it was a challenge* – Foi como um desafio; *the great cylindrical waves flied the bows, and the hobbled turkeys shifted on the*

ein Meeresflug; Der Meeresflug. Im ersten Falle handelt es sich um eine Annäherung der beiden Vorstellungen, im zweiten und dritten um eine Identifizierung, und im vierten ist die Grundvorstellung überhaupt ausgelassen. Dabei verstärkt sich die Intensität und Wirksamkeit des poetischen Bildes in mancher Beziehung mit seiner Verdichtung.

Dafür, daß die Übersetzer zu einer Umformung der Metaphern in Vergleiche neigen, finden wir in jedem bildhaften Text, z. B. auch bei Greene, Beweise: *it was a challenge* – es war wie eine Herausforderung; *the great cylindrical waves lifted the bows, and the hobbled turkeys shifted on the deck* – »gleich mächtigen grauen Walzen rollten die Wogen, heran und hoben den Bug des Schiffes, daß die gefesselten Truthühner über das Deck rutschten«. Auch in einer nicht besonders bildhaften Prosa wird der Vergleich oft für eine annähernde Wiedergabe von Vorstellungen mißbraucht, deren unmittelbaren Ausdruck der Unterschied zwischen den Sprachen verwehrt. Daher die häufigen Konstruktionen wie »er sah aus, als ob . . .«, »er ging in Gedanken wie ein Mensch, der . . .« u. ä. Auch andere erläuternde Konstruktionen sind in Übersetzungen häufig, z. B. der Genitivus qualitatis, Appositionen u. a.

Auch bei der Intellektualisierung der Vorstellung selbst tritt eine Abschwächung der Intensität des bildhaften Ausdrucks zutage. Oft begreift der Übersetzer nicht, daß die Wirklichkeit im Original in irgendeiner Phase ihrer Bewegung erfaßt ist – z. B. im statischen Endpunkt oder umgekehrt in irgendeiner typischen dynamischen Geste –, und er beschreibt die ganze Wirklichkeit oder den ganzen Verlauf ihrer Bewegung: *It was evening and forest* – »Wieder war der Abend hereingebrochen und wanderte durch den Urwald«. Und hauptsächlich ergänzt er die implizierten Verben der sinnlichen Wahrnehmung usw., und macht dadurch aus der Montage von Eindrücken eine pedantische Beschreibung, wie in der folgenden Passage aus Graham Greene:

»The priest pushed the wooden door against which he stood, a cantina door coming down only to the knees, and went in out of the rain: stacks of gaseous bottles and a single billiard table with the score strung on rings, three or four men – somebody had laid his holster on the bar.«

»Der Priester stieß die Holztür auf, gegen die er gelehnt stand – es war eine Wirtshaustür, die nur bis zu seinen Knien hinabreichte – und trat aus dem Regen in das Lokal. Da standen in Reihen die Limonaden- und Mineralwasserflaschen und ein einziger Billardtisch, über dem die Ringe hingen, mit deren Hilfe die Spieler den jeweiligen Stand der Partie festhielten. Drei oder vier Männer befanden sich in der Schenke; einer von ihnen hatte seine Pistolentasche auf die Bar gelegt.«

c) Zu einer Erläuterung und formalen Zergliederung gedanklicher Kürzungen neigt der Übersetzer auch in der Syntax. Die logischen Beziehun-

deck – como poderosos cilindros cinzentos, rolavam as ondas e levantavam a proa do navio, fazendo os perus amarrados deslizarem sobre o *deck*”. Mesmo em uma prosa não necessariamente pictórica, abusa-se da comparação em interpretações aproximadas de representações, cuja expressão direta impede a diferença entre as línguas. Ou seja, construções comuns, como “ele olhou, como se...”, “ele começou a pensar como uma pessoa que...”, entre outras. Também outras construções explicativas são frequentes em traduções, como, genitivo de qualidade, aposições, etc.

Mesmo na intelectualização da representação aflora uma atenuação da intensidade da expressão pictórica. Frequentemente, o tradutor não entende que a realidade no original é compreendida em alguma fase de seu movimento – por exemplo, no extremo estático ou, ao contrário, em algum gesto dinâmico típico – e ele descreve a realidade no todo, ou o desenvolvimento completo de seu movimento: “*it was evening and forest* – e novamente caiu a tarde e avançou pela floresta”. E principalmente, ele completa os verbos implícitos de percepção sensorial, etc., dando à montagem das impressões, uma descrição pedante, como na passagem a seguir de Graham Greene:

“The priest pushed the wooden door against which He stood, a cantina door coming down only to the knees, and went in out of the rain: stacks of gaseous bottles and a single billiard table with the score strung on rings, three or four men – somebody had laid his holster on the bar”.

“O padre empurrou a porta de madeira contra a qual estava apoiado – era uma porta de pousada que chegava somente até os joelhos – e entrou, saindo da chuva, no restaurante. Lá estavam, em fila, as garrafas de gasosa e água mineral e uma única mesa de bilhar, sobre a qual pendiam anéis, com a ajuda dos quais os jogadores mantinham os respectivos escores da partida. Três ou quatro homens estavam na taberna; um deles havia deixado seu coldre sobre o bar”.

O tradutor tende a uma explicação e desmembramento formal de reduções mentais também na sintaxe. Justamente, as relações lógicas entre os pensamentos permanecem não expressas no texto literário. Até a simples justaposição coordenada de pensamentos desperta a impressão de vigor e espontaneidade. Frequentemente os tradutores revelam as relações ocultas entre os pensamentos que estão apenas sugeridas no texto, manifestam-nas através de conjunções e transformam frases em períodos. Períodos são encontrados mais frequentemente em traduções do que em relação à literatura original e conferem ao estilo tradutório algo pedante e sem vida.

O escritor tem a possibilidade de expressar mais intimamente a relação entre diversos pensamentos ou articular um complexo de pensamentos.

gen zwischen den Gedanken bleiben im literarischen Text oft unausgedrückt. Gerade das einfache koordinierte Nebeneinanderstellen der Gedanken erweckt den Eindruck von Frische und Unmittelbarkeit. Sehr oft sprechen die Übersetzer die verborgenen Beziehungen zwischen den Gedanken, die im Text nur angedeutet sind, aus, äußern sie formal durch Konjunktionen und ändern Satzreihen zu Satzgefügen ab. Satzgefüge kommen in Übersetzungen verhältnismäßig öfter vor als in der Originalliteratur und verleihen dem Übersetzerstil etwas Pedantisches, Lebloses.

Der Schriftsteller hat die Möglichkeit, den Zusammenhang zwischen mehreren Gedanken oder Gliedern eines Gedankenkomplexes enger oder lockerer auszudrücken.

J. V. Bečka⁵⁷ unterscheidet im Hinblick auf die Geschlossenheit des Satzbaus fünf Stufen:

1. Selbständige Sätze: Er hatte alles gründlich erwogen. Schließlich faßte er einen festen Entschluß. Er würde sich zu allem bekennen.
2. Satzreihen: Er hatte alles gründlich erwogen und faßte endlich einen Entschluß: er würde sich zu allem bekennen.
3. Satzgefüge: Als er alles gründlich erwogen hatte, faßte er den Entschluß, daß er sich zu allem bekennen würde.
4. Satzähnliche Konstruktionen (Infinitiv-, Partizipial-, Attributivsätze, Appositionen): Alles gründlich »erwogen habend«, kam er endlich zu dem Entschluß, sich zu allem zu bekennen.
5. Nominale Konstruktionen (Substantiv oder Adjektiv, Adverb mit Subjektbedeutung, Attribut mit adverbialer Bestimmung): Nach gründlicher Erwägung entschloß er sich endlich zu einem vollen Bekenntnis.

Jeder dieser Typen hat seine stilistischen Qualitäten. Grob gesagt: je freier der Ausdruck (1 und 2), desto lebendiger und blünder, je gedrängter (4 und 5), desto kompakter und rationaler ist er. Beim Übersetzen geht es darum, die Grundtendenz des zu übersetzenden Textes zu wahren bzw. Abweichungen an den Stellen des Textes zu meiden, wo die syntaktische Geschlossenheit oder Auflockerung stilistisch wirksam ist. Für den Übersetzer hat die dritte Stufe, also das Satzgefüge, eine besondere Anziehungskraft. Gerade bei diesem syntaktischen Typ kommt es dann am häufigsten zu einer weiteren Übersättigung mit logischen Beziehungen, zeitlichen (»Als er alles gründlich erwogen hatte«), kausalen (»Weil er alles gründlich erwogen hatte«) usw. Hierzu als Beispiel die Übersetzung Greenes: »*It wouldn't find anything there: the sharks looked after the carrion on that side.* – Doch dort würde er nichts finden, denn dort kümmerten sich schon die Haie um jedes Aas; *his face . . . untrustworthy, sincere* – sein Gesicht, unzuverlässig und doch wieder aufrichtig; usw.

Eine andere Erscheinungsform der Tendenz, die Beziehungen zwischen den Gedanken mit Worten ganz auszusprechen, ist die Neigung der Über-

J.V. Bečka¹²⁴ diferencia cinco categorias em relação à coesão da construção frasal:

1. Frases independentes: ele considerou tudo minuciosamente. Finalmente, tomou uma decisão firme. Ele iria confessar tudo.
2. Frases coordenadas: ele considerou tudo minuciosamente e finalmente tomou uma decisão: Ele iria confessar tudo.
3. Período: Quando ele considerou tudo minuciosamente, tomou a decisão de que iria confessar tudo.
4. Construções frasais (orações infinitivas, participiais, atributivas, aposições): tendo considerado tudo minuciosamente, chegou, finalmente, a decisão de confessar tudo.
5. Construções nominais (substantivo ou adjetivo, advérbio com sentido de sujeito, atributo com sentido adverbial): Após minuciosa consideração, decidiu-se, finalmente, por uma confissão total.

Cada um destes tipos possui suas qualidades estilísticas. Dito grosseiramente: quanto mais livre a expressão (1 e 2), mais vívida e concisa, quanto mais presa (4 e 5), mais compacta e racional. Trata-se, na tradução, de defender a tendência básica do texto a ser traduzido, ou seja, evitar discrepâncias nas colocações do texto, onde a coesão ou distensão sintática possui efeito estilístico. Para o tradutor, a terceira categoria, portanto, o período, possui uma força de atração especial. Precisamente neste tipo sintático ocorre, mais frequentemente, uma ampla supersaturação nas relações lógicas, modo temporais (“Quando ele considerou tudo minuciosamente”), causais (“porque ele considerou tudo minuciosamente”), etc. Como exemplo, a tradução de Greene: “*It wouldn’t find anything there: the sharks looked after the carrion on that side.* – Mas não encontraria nada ali, pois os tubarões já haviam se ocupado de toda carniça; *his face...untrustworthy, sincere*— seu rosto, desonesto, mas apesar disso, sincero”, etc.

Uma outra forma de manifestação da tendência de revelar completamente as relações entre os pensamentos com palavras, é a inclinação dos tradutores a um estilo coerente. Não é por menos que o estilo da tradução é classificado segundo o julgamento global, se é “plano”, “constante”, ou não. Seguramente o principal esforço do tradutor na formulação das maiores unidades, consciente ou inconscientemente, é dirigido para unir os pensamentos em sequências contínuas, percorrendo o fluxo dos parágrafos completos de frase em frase. Para muitos tradutores que, na língua materna,

¹²⁴ J. V. Bečka: Sevrénost větné stavby v českých překladech z francouzštiny a angličtiny (A unidade da construção frasal nas traduções tchecas do francês e inglês), in: Dialog, 3/1964, 40-57.

setzer zu einem zusammenhängenden Stil. Nicht umsonst wird der Stil der Übersetzung meist nach dem Pauschalurteil gewertet, ob er »glatt«, »stetig« sei oder nicht. Tatsächlich ist das Hauptbemühen des Übersetzers bei der Formulierung größerer Einheiten bewußt oder unbewußt darauf gerichtet, die Gedanken in steter Folge aneinander zu knüpfen, damit der Fluß des ganzen Absatzes zügig von Satz zu Satz verläuft. Bei manchen Übersetzern, die auch in ihrer Muttersprache zu solch einem Stil neigen, führt dies zu einer Stilmanier, zu einer formalen Übersättigung der Sätze mit Konjunktionen und Verbindungsgliedern.

Dies bestätigen auch alle Übersetzungen Graham Greenes. Ein Beispiel aus *Die Kraft und die Herrlichkeit*: *He passed the barber's shop and two dentists.* – »Nun ging er am Friseurladen und an zwei Zahnateliers vorbei«; *Mr. Tench heard a revolver holster creak just behind him* – »Da vernahm Mr. Tench unmittelbar an seinem Ohr das Knarren einer ledernen Pistolentasche«; *He said sharply to the one in the drill suit* – »Dann fuhr er den Mann im Drillhianzug in scharfem Tone an«; usw. Neben dem einleitenden Wörtern da, dann, nun, hier, jetzt, und, doch usw. dienen dieser Verknüpfung des Kontextes verschiedene Adverbien wie leider, überhaupt, schließlich, nämlich usw. Ein Beispiel aus der gleichen Übersetzung: *This is my parish* – »Hier ist nämlich mein Pfarrsprengel«; *big and bold and hopeless* – »groß, kühn und doch so hoffnungslos«; usw. Die Verbindungspartikeln sind auch der formale Ausdruck der gedanklichen und stimmungsmäßigen Einheit eines Textes, also eine stilistische Qualität, die beim Originalautor allein schon im Verhältnis zur Wirklichkeit enthalten ist oder meist mit viel mannigfaltigeren Mitteln ausgedrückt wird.

Ähnliche Tendenzen sind auch poetischen Übersetzungen, ja – wie Emil Staiger sehr schön zeigt – sogar der Originalpoesie nicht fremd: »Denn Denken und Singen vertragen sich nicht. Ein Gedicht Hebbels, das »Lied« überschrieben ist, beginnt mit den Strophen:

Komm, wir wollen Erdbeeren pflücken,
Ist es doch nicht weit zum Wald.
Wollen junge Rosen brechen,
Sie verwelken ja so bald!
Droben jene Wetterwolke,
Die dich ängstigt, fürcht ich nicht;
Nein, sie ist mir sehr willkommen,
Denn die Mittagssonne sticht.

Die Schuld an dem frostigen Eindruck tragen vor allem die scheinbar harmlosen Wörtlein »doch«, »ja«, »nein«, »denn«. Fallen sie weg, so nähern sich diese belehrenden Verse schon eher dem Lied:

também tendem a tal estilo, isto leva a um maneirismo estilístico, a uma supersaturação formal das frases com conjunções e conectivos.

Todas as traduções de Graham Greene também confirmam isso: um exemplo de *Die Kraft und die Herrlichkeit*: “*He passed the barber’s shop and two dentists*. – Então ele passou pelo salão de cabeleireiro e por dois consultórios de dentistas”; “*Mr. Tench heard a revolver holster creak just behind him* – ali, Mr. Tench percebeu diretamente em seu ouvido o rangido de um coldre de couro”; “*He said sharply to the one in the drill suit* – então ele agarrou o homem de macacão de modo brusco”, etc. Ao lado de palavras introdutórias – assim, então, pois, aqui, agora, e, mas, etc. – servem à conexão pelo contexto diversos advérbios, como, infelizmente, principalmente, finalmente, mesmo, etc. Um exemplo da mesma tradução: “*This is my parish* – aqui está, de fato, minha freguesia”; “*big and bold and hopeless* – grande, audaz e ainda assim sem esperança”; etc. As partículas conectivas são também a expressão formal da unidade mental e humorística de um texto, portanto, uma qualidade estilística, que está contida na relação com a realidade do autor original, ou é expressa pelos mais variados recursos.

Tendências semelhantes de traduções poéticas não são estranhas nem mesmo na poesia original – como mostra muito bem Emil Staiger: “Porque pensar e cantar não se misturam. Uma poesia de Hebbel que é intitulada “Lied”, começa com a estrofe:

*Komm, wir wollen Erdbeeren pflücken,
Ist es doch nicht weit zum Wald.
Wollen junge Rosen brechen,
Sie verwelken ja so bald!
Droben jene Wetterwolke,
Die dich ängstigt, fürcht ich nicht;
Nein, sie ist mir sehr willkommen,
Denn die Mittagssonne sticht.*¹²⁵

A culpa da impressão fria é carregada, sobretudo, pelas palavras aparentemente inofensivas ‘*doch*’, ‘*ja*’, ‘*nein*’, ‘*denn*’. Se forem suprimidas, então, os versos instrutivos se aproximariam mais de uma canção:

*Wir wollen Erdbeeren pflücken,
Es ist nicht weit zum Wald,
Und junge Rosen brechen,*

¹²⁵ Venha, vamos colher morangos./Não é muito longe na floresta./Vamos apanhar rosas jovens./Elas desaparecem tão cedo! /Acima, toda nuvem de tempestade /Que te assusta, eu não temo; /Não, para mim é muito bem-vinda, /Pois o sol do meio dia arde. N. do T.

Wir wollen Erdbeern pflücken,
 Es ist nicht weit zum Wald,
 Und junge Rosen brechen,
 Rosen verwelken so bald...

Nicht gegen alle Konjunktionen sind Lieder gleich empfindlich. Am unangenehmsten scheinen die kausalen und finalen zu wirken. Gelegentlich ein »wenn« oder »aber« beeinträchtigt die Stimmung kaum. Das Selbstverständlichste jedoch ist eine schlichte Parataxe.⁵⁸

Ein Grundzug der Psychologie des Übersetzers ist die Bezogenheit auf den Text. Zum Text aber hat der Übersetzer das Verhältnis eines Dolmetschers, und daraus resultieren die beiden sekundären psychologischen Tendenzen des Übersetzungsprozesses: die Intellektualisierung und die Nivellierung. Ihre künstlerische Folge ist die Abschwächung der ästhetischen Funktion des Ausdrucks zugunsten der Mitteilungsfunktion. Überdehnung und Verallgemeinerung des Textausdrucks führen zu einer Intellektualisierung, zu einem Verlust an Lebendigkeit und Vitalität, dazu, daß sich der Stil des Kunstwerks der begrifflichen und beschreibenden Ausdrucksweise der Sachliteratur nähert.

Das Haften des Übersetzers an der mitteilenden Komponente spiegelt sich schon in der Stilisierung der Sätze wider. Der unkünstlerische Übersetzer richtet sich nur nach der Bedeutung des Satzes im Original. Er verdolmetscht nur die Wörter, die eine Aussagefunktion haben und nimmt dem Text die Wort- oder Formelemente, die eine mehr ästhetische Funktion haben. Das Kunstwerk erschöpft sich indessen nicht in einer Summierung von sachlichen Bedeutungen, in einer Aneinanderreihung vollsemantischer Wörter. Für den künstlerischen Stil haben viele im Ganzen inhaltslose Wörtchen wie *noch*, *doch*, *nur* usw., die nuancieren, die Bedeutung subjektiv untermalen und glätten, den Rhythmus des Satzes ausgleichen, kurz, die Rede flüssig und lebendig gestalten, eine Funktion. Weil er dafür im Urtext keine Grundlage hat, weicht ihnen der Übersetzer pedantisch aus, sein Stil wird trocken und hart.

B Die Übersetzung von Buchtiteln

Um zu zeigen, wie wir uns die methodische Gestaltung eines Kapitels der Übersetzungsstilistik vorstellen, und um gleichzeitig zu erklären, wie in der Praxis alle von uns behandelten Faktoren zusammenwirken, wählen wir als anschauliches Beispiel die Frage der Übersetzung von *Buchtiteln* bzw. *Kapitelüberschriften*.

Aus der Sicht unserer Fragestellung – und zugleich im Einklang mit der Funktion im Werk, der Form und der historischen Entwicklung – können wir zwei Typen von Buchtiteln unterscheiden:

*Rosen verwelken so bald...*¹²⁶

Canções não são igualmente suscetíveis a todas as conjunções. As mais desagradáveis parecem ser as causais e finais. Ocasionalmente um ‘quando’ ou ‘mas’, podem arruinar a atmosfera. O mais natural, contudo, é uma simples parataxe”.¹²⁷

Uma característica da psicologia do tradutor é o relacionamento com o texto. Com o texto, porém, o tradutor tem a relação de um intérprete e disto resultam as duas tendências psicológicas secundárias do processo tradutório: a intelectualização e a nivelção. Sua consequência artística é a atenuação da função estética da expressão em favor da função comunicativa. Dilatação e generalização da expressão textual levam a uma intelectualização, a uma perda do vigor e vitalidade, aproximando o estilo da obra de arte do modo de expressão abstrato e descritivo da literatura não ficcional.

A adesão do tradutor aos componentes informativos reflete-se na estilização das frases. O tradutor não artístico atém-se somente ao significado da frase no original. Ele interpreta apenas as palavras que possuem uma função informativa e retira do texto os elementos verbais e formais que possuem uma função mais estética. A obra de arte, todavia, não se esgota em uma soma de significados objetivos, em uma justaposição de palavras completamente semânticas. Para o estilo artístico, muitas palavras completamente sem conteúdo, como, *noch*, *doch*, *nur*, etc., possuem uma função, matizando, acentuando e suavizando subjetivamente o significado, equilibrando o ritmo da frase, dando uma forma fluida e vívida ao discurso. Por não encontrar fundamento para elas no texto original, o tradutor afasta-se delas de forma pedante, tornando seu estilo seco e duro.

B. A tradução de títulos de livros.

A fim de mostrar como representamos a constituição metódica de um capítulo da estilística tradutória e, ao mesmo tempo, a fim de esclarecer como todos os fatores tratados por nós cooperam na prática, escolhemos, como exemplo claro, a tradução de *títulos de livros e capítulos*.

Do ponto de vista de nossa questão – e também em consonância com a função na obra, com a forma e com o desenvolvimento histórico – podemos diferenciar dois tipos de títulos de livros:

1. *Os títulos descritivos*, que simplesmente informam e indicam, em regra, o tema de um livro, nomeando o protagonista e frequentemente o

¹²⁶ Vamos colher morangos,
Não é muito longe na floresta,
E apanhar rosas frescas,
Rosas desaparecem logo!N. do T.

¹²⁷ E. Staiger: Grundbegriffe der Poetik, Zurich, 1956, p. 37.

1. Den *beschreibenden* Titel, der einfach mitteilt und in der Regel das Thema eines Buchs dadurch angibt, daß er die Hauptperson und oft auch die literarische Gattung nennt (*Poema del Cid*, *Cantar de Rodrigo*, *Cronica de Don Alvaro de Luna*, *The Tragical History of Doctor Faustus*). Historisch gesehen ist dies der ältere Typ – allerdings finden wir ihn auch in der modernen Literatur, aber am häufigsten ohne Bezeichnung der literarischen Gattung (*Zizn' Klima Samgina* – Das Leben Klim Samgins, *Colas Breugnon*). Die Aussagefunktion dieser Titel wurde in der älteren Zeit noch dadurch verstärkt, daß sie häufig die Aufgabe einer Inhaltsangabe des Werks erfüllten – daher die Länge mancher beschreibender Titel: *The Pleasant Historie of John Windcomb, in his younger days called Jack of Newbury, the famous and worthy Clothier of England; declaring his life and love together with charitable deeds and great Hospitalitie* (Thomas Deloney). Das Verhältnis zwischen dem mitteilenden Faktor und seiner ästhetischen Umgestaltung ist hier eindeutig zugunsten des mitteilenden gelöst, weshalb dieser durch die Übersetzung auch nicht zerstört wird. In solchen Fällen wahren die Übersetzer in der Regel die thematische Bezeichnung, manchmal kürzen sie längere Titel. Man behält den ganzen langen Titel (wenigstens auf dem Titelblatt) dann bei, wenn die Übersetzung archaisierend wirken soll.

2. Den *symbolisierenden* Titel, der eine Kürzung darstellt, das Thema, die Problematik oder die Atmosphäre des Werks in gekürzter Form angibt, durch ein typisierendes Symbol, das keine Beschreibung, sondern eine bildhafte Transposition des Themas ist. Die Ausbildung dieses zweiten Typs hängt mit der Entwicklung des Kapitalismus, bei dem die Literatur zur Ware und der Titel zur Reklame wird, zusammen. Hier kommt Lessings Bonmot zur Geltung: »Ein Titel muß ein Küchenzettel sein. Je weniger er von dem Inhalt verrät, desto besser ist er.«⁶⁹ Seine künstlerische Form unterliegt mnemotechnischen Gesetzen und ist nach zwei Prinzipien gestaltet:

a) Genauso wie das geflügelte Wort oder der Aphorismus muß er eine leicht einprägsame Form haben. Deshalb ist der moderne Buchtitel in der Regel kurz und prägnant, d. h. er besteht aus einem einfachen oder zusammengesetzten Ausdruck. Bei längeren Titeln ist ein symmetrischer Aufbau üblich (meist in der Zweizahl), was auch die Möglichkeit zu semantischen Kontrasten bietet: *Vojna i mir* – Krieg und Frieden (Tolstoj), *Le rouge et le noir* – Rot und Schwarz (Stendhal). Nur selten ist der Ausdruck dreigliedrig – *Detstvo, otročestvo, junost'* – Die Lebensstufen bzw. Jugenderinnerungen (Tolstoj). Manchmal, besonders bei schwer übersetzbaren Titeln, konzentrieren die Übersetzer die Form: *Sain'ts Progress* – Ein Heiliger (Galsworthy), *Man overboard* – An Land ist alles anders (Monica-Dickens), *Cem ljudi živy* – Der Engel Gottes (Tolstoj).

gênero literário (*Poema Del Cid*, *Cantar de Rodrigo*, *Cronica de Don Alvaro de Luna*, *The Tragical History of Doctor Faustus*). Visto historicamente, este é o tipo mais antigo – entretanto, encontramos também na literatura moderna, mas normalmente sem a nomeação do gênero literário (*Žizn' Klim Samgina* – A vida de Klim Samgin; *Colas Breugnon*). A função informativa destes títulos, em épocas antigas, ainda era reforçada por cumprirem a tarefa de um resumo – por isso, a extensão de muitos títulos descritivos: *The pleasant Historie of John Winchcomb, in his younger days called Jack of Newburry, the famous and worthy Clothier of England; declaring his life and Love together with charitable deeds and great Hospitality* (Thomas Deloney). A relação entre o fator informativo e sua transformação estética foi claramente solucionada aqui em favor do informativo, pois este não é destruído pela tradução. Em tais casos, os tradutores preservam a denominação temática, encurtando, às vezes, os títulos mais longos. Preservava-se os títulos longos inteiros (pelo menos no frontispício), quando a tradução deve ter um efeito arcaizante.

1. *Os títulos simbólicos*, que representam uma redução, indicando o tema, a problemática ou a atmosfera da obra de forma abreviada através de um símbolo tipificado, que não é uma descrição, mas sim uma transposição pictórica do tema. A formação deste segundo tipo está ligado ao desenvolvimento do capitalismo, onde a literatura se torna mercadoria e o título, propaganda. Aqui ressalta-se a máxima de Lessing: “um título deve ser um cardápio, quanto menos revelar o conteúdo, melhor”¹²⁸. Sua forma artística está sujeita a leis mnemônicas e é organizado segundo dois princípios:

a) Assim como o ditado ou o aforismo, ele deve ter uma forma facilmente memorável. Por isso, o título de livro moderno é, em regra, curto e conciso, ou seja, é formado a partir de uma expressão simples ou composta. Em títulos mais longos, é comum uma construção simétrica (a maioria em número de dois), que também oferece a possibilidade de contrastes semânticos: *Vojna i mir* – Guerra e Paz (Tolstoi), *Le rouge et le noir* – O vermelho e o negro (Stendhal). Raramente a expressão possui três membros – *Destvo, otročestvo, junost'* – Infância (Tolstoi). Às vezes, principalmente em títulos difíceis de traduzir, os tradutores concentram a forma: *Saint's Progress* – Um santo (Glasworthy), *Man Overboard* – Em terra tudo é diferente (Monica Dickens), *Čem lju di živy* – Confissões (Tolstoi).

b) Em relação ao conteúdo, a exigência principal é a concisão, isto é, a concretude e unicidade da imagem simbolizante. Esta é exagerada até o limite do kitsch: *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* – À sombra das raparigas em flor (Marcel Proust), *El Obispo lebroso* (Gabriel Miró), *Der Wald*

¹²⁸ Lessings Werk, 4. Bd, Leipzig – Wien, sem data, p. 435.

b) In inhaltlicher Beziehung ist die Hauptforderung die Prägnanz, d. i. die Konkretheit und Einmaligkeit des symbolisierenden Bildes. Diese wird oft bis an die Grenze des Kitsches übersteigert: *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* – Im Schatten junger Mädchenblüte (Marcel Proust), *El Obispo leproso* (Gabriel Miró), *Der Wald der Gebenkten* (Liviu Rebreanu) usw. Besonders charakteristisch sind in dieser Hinsicht die Titel von Schauerromanen und Bestsellern, doch ist dies eine für die zeitgenössische Kultur überhaupt bezeichnende Erscheinung: »Wie fatal es heute um die konkreten Titel steht, lehrt die zeitgenössische amerikanische Literatur, zumal die dramatische, die auf solche Titel geradezu versessen ist. ... Die konkreten Titel werden durch ihre Inkommensurabilität zum Mittel, sich Konsumenten einzuprägen und damit kommensurabel, tauschbar durch Unvertauschbarkeit. Sie schlagen zurück ins Abstrakte, geschützte Warenmarken: Die Katze auf dem heißen Blechdach, Die Stimme der Schildkröte. Vorbild solcher Praxis der anspruchsvollen Literatur ist unten jene Klasse von Schlagern, die als nonsense oder novelty sonst rangiert.«⁹⁰

Wie ist nun die Übersetzerische Problematik bei Buchtiteln beschaffen? Wie für andere Elemente des literarischen Werks, so hat jede Literatur auch für Buchtitel, Kapitelüberschriften und Schlagzeilen ihre spezifisch nationalen Formen, d. h. formale Prinzipien, die vom Sprachmaterial und den mit ihm zusammenhängenden Formkonventionen bestimmt werden. Während man die allgemeinen Formprinzipien (den konzisen Aufbau und den bildhaften Ausdruck) in der Übersetzung wahren muß, sind die spezifisch nationalen Formen für Buchtitel in der Regel durch Formen zu ersetzen, die im heimatlichen Milieu üblich sind. Um auszudrücken, daß eine Nachricht nicht authentisch ist, daß es sich um eine bloße Vermutung handelt, verwenden die Franzosen gern den Konditional: *Les Américains envoyaient deux divisions en Grèce*. Den gleichen Titel würde man im Englischen eher durch den Infinitiv (*Americans to send two divisions to Greece*) ausdrücken und im Tschechischen durch einen Fragesatz (*Dvě americké divize do Řecka?* – Zwei amerikanische Divisionen nach Griechenland?). Dieser Unterschiede muß sich der Übersetzer bewußt sein, weil ein fremder Titel oft manche der in der Muttersprache geläufigen Formeln weit weniger übersetzen kann: *The Yellowplush Papers* (Thackeray) – *Aus den Tagebüchern des Charles J. Yellowplush* – *Mémoires de M. Jaunepeluche, valet de pied*; *The Importance of Being Ernest* (Wilde) – *L'important c'est d'être fidèle*. Für eine Auswahl aus dem Werk ist im Englischen die Bezeichnung *Selected* (Poems, Tales usw.) üblich, im Deutschen *Ausgewählte* ..., und im Französischen außer *Oeuvres choisies* und *Choix de poèmes*, in letzter Zeit auch *XY présenté par lui-même*. Im englischen Kontext weisen schon die Großbuchstaben darauf hin, daß es sich um einen Buchtitel handelt, im deutschen muß man ausdrücklich darauf aufmerksam machen: *using the words of her European History* – mit den

der Gehenkten (Liviu Rebreanu), etc. Especialmente característicos, são, a este respeito, os títulos de literatura gótica e *bestsellers*, porém, isto é um fenômeno significativo da cultura contemporânea: “A literatura americana contemporânea ensina como é fundamental, hoje em dia, ter um título concreto, sobretudo a dramática, que está aferrada a este tipo de título... os títulos concretos, por conta de sua incomensurabilidade de recursos, chegam a ficar gravados na memória dos consumidores, portanto, comensuráveis, permutáveis, através da impermutabilidade. Eles propõem marcas protegidas, por trás do resumo. *Gata em teto de zinco quente*, *The voice of the Turtle*. Modelo de tal prática de literatura exigente está abaixo da categoria de canção da moda, classificada como absurdo ou novidade”.¹²⁹

Como é então constituída a problemática tradutória de títulos de livros? Como todo elemento da obra literária, toda literatura possui, para os títulos de livros, capítulos e cabeçalhos, suas formas nacionais específicas, isto é, princípios formais que são determinados pelo material linguístico e por convenções formais relacionados a ele. Enquanto se deve preservar, na tradução, os princípios formais gerais (a construção concisa e a expressão pictórica), em geral, as formas nacionais específicas para títulos de livros são substituídas por formas que são comuns no ambiente nacional. A fim de expressar que uma informação não é autêntica, tratando-se de uma mera suposição, os franceses costumam usar o condicional: *les Américains enverraient deux divisions en Grèce*. O mesmo título seria expresso em inglês por meio do infinitivo (*Americans to send two divisions to Greece*) e em tcheco através de uma sentença interrogativa (*Dvě americké divize do Řeka?* – *Duas divisões americanas para a Grécia?*). O tradutor deve estar consciente desta diferença, porque um título estrangeiro pode traduzir de forma muito mais hábil várias das formas correntes na língua materna: *The yellowplush Paper* (Thackeray) – *Aus den Tagesbuch des Charles J. Yellowplush*¹³⁰ – *Mémoires de M Jaunepeluche, valet de pied*; *The importance of Being Ernest* (Wilde) – *L'important c'est d'être fidèle*. Para uma seleção da obra, em inglês é comum o termo *Selected* (poemas, contos, etc.), em alemão *Ausgewählte...*, e em francês, ou *Oeuvres choisies* ou *Choix de poèmes*, e atualmente, também *XY présente par lui-même*. No contexto inglês, letras maiúsculas já indicam que se trata de um título, em alemão é preciso chamar a atenção explicitamente: *using the words of her European History – mit den Worten, die sie dem Lehrbuch der europäischen Geschichte Geschichte entnommen hatte*¹³¹ (Greene). Eventualmente, a diferença entre os dois sistemas linguísticos leva o tradutor a alterar o título. Assim, títulos

¹²⁹ Th. W. Adorno: *Noten zur Literatur*, Frankfurt a.M., 1963, p.15.

¹³⁰ Do diário de Charles J. Yellowplush. N. do T.

¹³¹ Com as palavras que ela retirou do livro didático da história europeia. N. do T.

Worten, die sie dem Lehrbuch der europäischen Geschichte entnommen hatte (Greene). Manchmal veranlaßt einen Übersetzer auch der Unterschied zwischen zwei Sprachsystemen zur Änderung des Titels. So werden Namentitel in Sprachen, die ein solches Maß von Nominalisierung nicht vertragen (z. B. ins Tschechische), verbal übersetzt.

Oft zwingen auch Unterschiede im gesellschaftlichen Bewußtsein zu einer Umstilisierung, einer Neuformulierung des Titels. Das englische Flößchen *Floss* ruft bei einem Leser außerhalb Großbritanniens keine konkrete Vorstellung hervor. Deshalb wurde der Roman George Eliots *The Mill on the Floss* als *Rote Mühle* (Cervený mlýn) und nicht als *Die Mühle am Floss* ins Tschechische übersetzt. Die Abneigung gegenüber unbekannten fremden Namen in Titeln führt den Übersetzer manchmal zu ausdrucksvolleren Titeln dort, wo auch im Original der ursprüngliche Titel mehr durch seine klangliche Expressivität als durch die konkrete Bedeutung wirkte. Christopher Fry übersetzt das Stück von Jean Giraudoux *Pour Lucrèce* mit *Duel of Angels*; der Titel von Thomas Hardys Roman *Tess of the D'Urbervilles* wurde in der deutschen Übersetzung durch den Untertitel des Buchs *Eine reine Frau* ersetzt; auch der Titel *Jude the Obscure* wurde umstilisiert.

Man muß auch in Betracht ziehen, daß die Titel manches bekannten Werks der Weltliteratur in einem bestimmten Wortlaut schon zum Bestandteil des Kulturbewußtseins geworden sind und ihre Übersetzertradition haben. Der Übersetzer muß damit rechnen, daß eine neue Lösung auf Ablehnung stößt oder zumindest den Leser verwirrt, wenn er von dem traditionellen Titel abweicht. Freilich ist eine neue Lösung gerechtfertigt, wenn sie wesentlich besser ist als die traditionelle. In einer ganzen Reihe von Literaturen schwankt z. B. die Übersetzung von Thackerays *Vanity Fair*. Im Deutschen haben wir *Der Jahrmarkt der Eitelkeit* und *Der Jahrmarkt des Lebens*. Außerordentlich schwankend ist in der deutschen Literatur die Übersetzertradition bei den Theaterstücken von Molière, z. B. *L'Avare* (Der Geizige, Der Geizhals), *Le bourgeois gentilhomme* (Der adelsüchtige Bürger, Der Bürger als Edelmann, Der adelige Bürger, Der bürgerliche Edelmann, Der Herr Millionär, ganz abgesehen von A Berjer als Graf), *L'Ecole des femmes* (Die Schule des Frauenzimmers, Das Landmädchen oder Weiberlist geht über alles, Die Schule der Frauen, Die Frauenschule) usw. Wenngleich diese Schwankungen durch verschiedene kulturelle, Inszenierungs- und Adaptationsabsichten der Übersetzer bedingt sind, so bilden sie doch ein weiteres, die Molièresche Tradition in Deutschland schwächendes Moment.

Die Abhängigkeit von ererbten nationalen Formen und gleichzeitig vom gesellschaftlichen Bewußtsein macht sich z. B. bei Buchtiteln geltend, die die Form von Sprichwörtern (hier sind die Übersetzungen der Titel Aleksandr Nikolajevič Ostrovskijs lehrreich) und Redensarten haben:

nominais em línguas que não suportam este tipo de nominalização (por exemplo, o tcheco), são traduzidos de forma verbal.

Frequentemente diferenças na consciência social forçam a uma reestilização, uma nova formulação do título. O riacho inglês Floss não desperta nos leitores fora do Reino Unido nenhuma representação concreta. Por isso, o romance de George Eliot, *The Mill on the Floss*, foi traduzido para o tcheco como *Moinho vermelho* (*Červený mlýn*) e não como *O moinho a beira do Floss*. A aversão a nomes estrangeiros desconhecidos em títulos leva o tradutor a títulos cheios de expressividade lá, onde o título original atua mais através de sua expressividade sonora do que através do significado concreto. Christopher Fry traduz a peça de Jean Giraudoux, *Pour Lucrèce*, como *Duel of Angels*; o título do romance de Thomas Hardy, *Tess of the D'Urbervilles* é substituído, em alemão, pelo subtítulo do livro, *Eine reine Frau*; também o título *Jude the Obscure* foi reestilizado.

É preciso levar em consideração que o título de muitas obras conhecidas de literatura mundial, em uma determinada versão, já se tornaram parte integrante da consciência cultural e possuem sua tradição tradutória. O tradutor deve calcular que uma nova resolução possa causar uma rejeição ou, ao menos, confundir o leitor, se ele se desviar do título tradicional. Certamente uma nova resolução é justificável, se for essencialmente melhor do que a tradicional. Em uma série de literaturas, por exemplo, a tradução de *Vanity fair*, de Thackeray, varia: em alemão temos *Der Jahrmarkt der Eitelkeit* e *Der Jahrmarkt des Lebens*. É extraordinariamente oscilante, na literatura alemã, a tradição tradutória das peças teatrais de Molière, por exemplo, *L'Avare* (*Der Geizige, der Geizhals*), *Le bourgeois gentilhomme*¹³² (*Der adelsüchtige Bürger, Der Bürger als Edelmann, Der adelige Bürger, Der bürgerliche Edelmann, Der Herr Millionär*, abstraindo completamente A. Berjer como conde), *L'Ecole des femmes* (*Die Schule des Frauenzimmers, Das Landmädchen ou Weiberlist geht über alles, Die Schule der Frauen, Die Frauenschule*), etc. Embora estas variações, estejam condicionadas a diversas intenções culturais, de encenação e adaptativas dos tradutores, isto cria um profundo momento de enfraquecimento da tradição de Molière na Alemanha.

A dependência de formas nacionais hereditárias e, ao mesmo tempo, de consciência social, se faz sentir, por exemplo, em títulos de livros que possuem a forma de provérbios (neste caso, as traduções dos títulos de Aleksandr Nikolajevič Ostrovskij são instrutivas) e ditados: *A Farewell to Arms* (Hemingway) – em francês, *L'adieux aux armes*, mas em alemão, *In einem andern Land*. De forma semelhante aos títulos, apresentam-se as

¹³² Traduzido para o português como *O Burguês Fidalgo, O Cavalheiro Burguês, O Burguês Gentil-Homem e O Burguês Ridículo*. N. do T.

A Farewell to Arms (Hemingway) – französisch *L'adieux aux armes*, aber deutsch *In einem andern Land*. Ähnlich auch bei Titeln, die Zitate darstellen: *The Power and the Glory* – *Die Kraft und die Herrlichkeit* (Greene) (in dieser Hinsicht sind die Übersetzungen der Titel von John Steinbeck interessant). Besondere Rücksicht auf den Leser muß bei der Übersetzung von Kinderbüchern genommen werden.

Neben den beiden objektiven Faktoren, die eine Abweichung vom ursprünglichen Wortlaut rechtfertigen, ja erzwingen, kann man bei der Übersetzung von Buchtiteln alle aus der Psychologie des Übersetzerprozesses sich ergebenden Unarten und schädlichen Abweichungen beobachten. Semantische Fehler sind natürlicherweise selten, weil auch der schlechteste Übersetzer, wenn er das ganze Buch übersetzt hat, die Wirklichkeit nicht verkennen kann, deren künstlerische Widerspiegelung der Titel ist, nämlich das Werk selbst. Doch kommt es auch hier zu semantischen Irrtümern, wenn der Übersetzer keinen unmittelbaren Kontakt zu der durch den Titel bezeichneten Realität hat, wenn er z. B. für ein literarisches Handbuch Titel von Büchern übersetzt, die er selbst nicht kennt. Bei einer indirekten Beziehung zur Realität unterliegt der Übersetzer allen Tücken des sprachlichen Ausdrucks, und zwar nicht nur bei sprachlicher Doppeldeutigkeit (z. B. Charles Lamb's *Essays of Elia*, d. h. *Elias Essays*, die wir als *Essays über Elia* übersetzt finden), sondern auch bei irrigen Assoziationen (Charles Read's *The Cloister and the Hearth* – *Kloster und Herd* – wurde in einem Handbuch infolge einer Verwechslung von *hearth* und *heart* mit *Kloster und Herz* übersetzt).

Auch ein bloß dolmetscherhaftes Verhältnis zum Werk beeinflusst die Übersetzung von Buchtiteln, freilich innerhalb bestimmter Grenzen, die durch den besonderen Charakter des Mediums gegeben sind. Erläuterungen der implizierten Aussage und Umschreibungen sind schon deshalb sehr selten, weil eine intellektuelle Auslegung gegen die fundamentalen Gesetze der Gestaltung des Buchtitels verstoßen würde. Sie beschränken sich in der Regel auf notwendige Fälle, wie z. B. bei Hemingways *Fifty Grand*: *Cinquante mille dollars*, Um eine Viertelmillion, *Cinquenta mil dólares* (port.); *A Christmas Carol* – Ein Weihnachtslied in Prosa (Dickens).

Manchmal äußern sich diese Neigungen in der Erläuterung symbolischer Titel, z. B. in der amerikanischen Übersetzung von Čapeks Stück *Aus dem Leben der Insekten* mit *The World We Live in*. Zu einer Erläuterung neigt auch die englische Übersetzung der *Weißten Krankheit* von Čapek durch *The Power and the Glory*. Bei einem Buchtitel kann man eine solche Intellektualisierung nicht immer und grundsätzlich als künstlerischen Mangel verwerfen, weil der Titel den Schlüssel zum Werk bildet und seine Verständlichkeit manchmal wichtiger ist als der bildhafte Charakter. Bei Dickens' *A Tale of Two Cities* gibt es eine ganze Skala von Überset-

citações: *The Power and the Glory – Die Kraft und die Herrlichkeit* (Greene) (Em relação a isso, as traduções dos títulos de John Steinbeck são interessantes). Deve-se ter uma consideração especial com o público na tradução de livros infantis.

Além de provocar os dois fatores objetivos, que justificam uma discrepância da versão original; na tradução de títulos de livros, é possível observar tudo a partir da psicologia dos processos tradutórios resultante de vícios e discrepâncias prejudiciais. Erros semânticos normalmente são raros, porque mesmo o pior tradutor, quando já traduziu o livro todo, não consegue negar a realidade, que é a reprodução artística dos títulos, ou seja, da obra em si. Porém, ocorrem equívocos semânticos quando o tradutor não tem contato direto com a realidade indicada pelo título, por exemplo, quando, para algum livro didático, ele traduz títulos de livros, que ele mesmo não conhece. Por conta de uma relação indireta com a realidade, o tradutor sucumbe a todas as perfídias da expressão linguística, e não apenas as com significado idiomático duplo (por exemplo, *Essays of Elia*¹³³, ou seja, *Elias Essays*, de Charles Lamb, que encontramos traduzido como *Ensaaios sobre Elias*), mas também por associações equivocadas (*The Cloister and the Hearth – Kloster und Herd*¹³⁴ - foi traduzido em um livro didático, devido a uma confusão entre *hearth* e *heart*, como *Kloster und Herz*).

Mesmo uma simples relação do intérprete com a obra influencia a tradução de títulos de livros, certamente dentro de determinados limites, que são dados por características especiais do meio. Explicações da mensagem implícita e transliterações são muito raras, porque uma interpretação intelectual infringiria as leis fundamentais de organização do título. Elas limitam-se, em geral, a casos essenciais, como, por exemplo, em *Fifty Grand* de Hemingway: *Cinquante mille dollars*, *Um eine Viertelmillion*, *Cinquenta mil dólares* (port.); *A Christmas Carol – Ein Weihnachtslied in Prosa* (Dickens).

Eventualmente, esta tendência manifesta-se na explicação de títulos simbólicos, por exemplo, na tradução inglesa da peça de Čapek, *Da vida dos insetos*, como *The World we live in*. A uma explicação tende também a tradução inglesa de *Doença branca*, de Čapek como *The Power and the glory*. Em um título, nem sempre se pode reprovar tal intelectualização, principalmente por deficiência artística, porque o título é a chave da obra e sua inteligibilidade é, às vezes, mais importante do que a característica pictórica. Em *A Tale of two Cities* de Dickens, há uma escala completa de traduções, desde a lapidada, *Zwei Städte*, a *Eine Geschichte aus zwei Städten*, até a mais explicativa *In Zwei Königsstädten*.

¹³³ Ensaaios de Elia. N. do T.

¹³⁴ O Claustro e a Lareira. N. do T.

zungen, vom lapidaren *Zwei Städte über Eine Geschichte aus zwei Städten* bis zum erläuternden *In zwei Königsstädten*.

Eine stilistische Nivellierung kommt beim Buchtitel verhältnismäßig selten vor, weil sich der Übersetzer wenigstens bei dieser einen Ausdrucksform des Werks – oft über die Grenzen des Geschmacks hinaus – um äußerste Prägnanz bemüht; einmal, weil diese hier ganz offenkundig das ästhetische Hauptziel ist, zum anderen, weil sie einen wichtigen Faktor für den merkantilen Erfolg des Buches bildet. Im übrigen greift in die Übersetzung eines Buchtitels auch der Verleger ein. Bei den Elementen eines Werks, zu deren wichtigsten tektonischen Aufgaben die Expressivität gehört, läßt sich der Übersetzer durch dieses offenkundigste Ziel der Stilisierung oft in einem Maße hinreißen, daß er – ähnlich wie bei intensiven Ausdrücken oder manchen gefühlgeladenen lyrischen Motiven – seinen Ausdruck über das von Takt und Geschmack gegebene Maß hinaus steigert: *Jude the Obscure* – Herzen im Aufruhr (Hardy), *Les héritiers* – Traurige Scherben, lachen die Erben (Gabriel Chevalier), *Adventures of Major Gahagan* – Die fürchterlichen Abenteuer des Major Gahagan (Thackeray). Besonders bei ausgewählten Erzählungen und Gedichten hat der Übersetzer die Möglichkeit, für den ganzen Band den attraktivsten Titel der Sammlung zu setzen, womit er freilich den ideellen Schwerpunkt der Auswahl verschiebt. Ein Beispiel bieten die polnischen Übersetzungen von Hemingways ausgewählten Erzählungen *Fifth Column and the first 49 stories*: *Rogi byka a inne opowiadania* (Die Stierhörner und andere Erzählungen – 1961) und *Rzeka dwóch serc i inne opowiadania* (Der Fluß zweier Herzen und andere Erzählungen – 1962). Eine so expressive Übersetzung ist zu offenkundig auf den Sensationshunger des Publikums gerichtet, und dies ist ein typisches Merkmal des Kitsches.

Der ideologische Standpunkt des Übersetzers ist auch bei der Übersetzung von Buchtiteln nicht ohne Belang. E. Hodoušek dokumentiert diese Tatsache auf interessante Weise an der Entwicklung der tschechischen Übersetzungen von Lope de Vegas Komödie *El villano en su rincón*. »Es ist interessant zu verfolgen, wie sich schon die Übersetzung dieses Titels allmählich demokratisiert: im Original heißt es »Der Bauer in seinem Winkel«; bei Halm und Filipek wurde schon ein Schritt zum Ausgleich hin getan: »König und Bauer«. Vrchlický gibt bereits dem Bauern den Vorrang: »Der Bauer, sein eigener Herr« und Hořejší fügt noch einen zweiten Titel hinzu »oder jeder ist sein Marzipan.«⁶¹ In ähnlichem Sinne änderte Christopher Fry den Titel von Jean Anouilhs Stück *L'invitation au château* in *Ring Round the Moon*. Er schwächte im Einklang damit auch innerhalb des Stücks die sozialen Implikationen ab und betonte die romantischen, irrationalen Motive. Von unterschiedlichen Standpunkten zur Problematik von Dostojewskijs Romanen zeugen zwei deutsche Übersetzungen seines Titels: *Verbrechen und Sühne* und *Schuld und Sühne*.

Uma nivelação estilística ocorre nos títulos de forma relativamente mais rara, porque o tradutor, ao menos aqui, esforça-se por uma concisão extrema na forma expressiva da obra – frequentemente além dos limites do gosto; por um lado, porque esta é notoriamente o principal objetivo estético, por outro, porque ela constitui um fator importante para o sucesso comercial do livro. Além disso, o editor também intervém na tradução de um título de livro. Sobre os elementos de uma obra, dos quais a expressividade faz parte do problema tectônico mais importante, o tradutor deixa-se levar por este objetivo notório da estilização de tal forma que – assim como em expressões de intensidade e motivos líricos carregados de emoções – ele aumenta a expressão além da medida dada pelo compasso e pelo gosto: *Jude the Obscure* – *Herzen im Aufbruch*¹³⁵ (Hardy), *Les héritiers* – *Traurige Scherben, lachen die Erben*¹³⁶ (Gabriel Chevalier), *Adventures of Major Gahagan* – *Die fürchterlichen Abenteuer des Major Galahan*¹³⁷ (Thakeray). Especialmente em contos e poesias escolhidos, o tradutor tem a possibilidade de escolher o título mais interessante da coletânea para o volume, mudando, por certo, o ponto central ideal da seleção. Trazemos um exemplo das traduções polonesas dos contos escolhidos, *Fifth Column and first 49 stories*, de Hemingway: *Rogi byka a inne opowiadania* (Chifre de touro e outras histórias – 1961) e *Rzeka dwóch serc i inne opowiadania* (O fluxo de dois corações e outras histórias – 1962). Uma tradução muito expressiva é direcionada ao sensacionalismo do público, e isto é uma marca típica do *kitsch*.

O ponto de vista ideológico do tradutor também não é irrelevante na tradução dos títulos. E. Hodoušek documenta este fato de forma interessante pela evolução das traduções tchecas da comédia de Lope de Vegas, *El villano em su Rincón*. “É interessante observar como a tradução deste título democratizou-se gradualmente: no original, chama-se “o camponês no seu canto”; em Halm e Filípek deu-se um passo na compensação: “O rei e o camponês”. Vrchlický já dá prioridade ao camponês: “O camponês, seu próprio senhor” e Hořejší acrescenta ainda um segundo título, “ou cada um come seu marzipan”¹³⁸. Em sentido semelhante, Christopher Fry altera o título da peça de Jean Anouilh, *L’invitation au château* para *Ring Round the Moon*. Em consonância com isso, ele ainda atenua, no interior da peça, as implicações sociais, e acentua os motivos romântico e irrealis. Dois títulos alemães demonstram diferentes pontos de vista da problemática de um romance de Dostoiévski: *Verbrechen und Sühne* e *Schuld und Sühne*¹³⁹.

¹³⁵ Corações em revolta. N. do T.

¹³⁶ Em tristes cacos, riem os herdeiros. N. do T.

¹³⁷ As terríveis aventuras do Major Gahagan. N. do T.

¹³⁸ E. Hodoušek: Slovo hispanisty a redaktora (A palavra de um hispanista e editor), in: *Dialog* 3/1964, p. 69.

¹³⁹ Crime e Castigo e Culpa e Castigo, respectivamente. N. do T.

V Die Übersetzung von Theaterstücken

Der Theaterdialog ist Anrede, ein besonderer Fall gesprochener Sprache, und hat deshalb eine funktionale Beziehung a) zur allgemeinen Norm der gesprochenen Sprache, d. i. zur Umgangssprache, b) zum Zuhörer (dem Adressaten), d. i. zu den übrigen Personen auf der Bühne und im Zuschauerraum, c) zum Sprechenden, d. i. zur Dramengestalt.

Bei der Beziehung zur Umgangssprache geht es in der Diktion um die Sprechbarkeit, im Stil um die bühnengerechte Stilisierung der Sprache.

Bei der Beziehung zum *Zuschauer* kommt die Zielrichtung der Replik zur Geltung (der Dialog ist eine Worthandlung) und die Vielheit der Adressaten (die Replik wird aufgenommen und manchmal von den übrigen Personen auf der Szene und vom Publikum verschieden interpretiert).

Bei der Beziehung zum *Sprechenden* geht es darum, daß die Replik nicht nur Gegenstände, Eigenschaften und Handlungen, von denen die Gestalt spricht, mit Namen nennt, sondern auch darum, daß sie gleichzeitig die Gestalt selbst charakterisiert: indem sie über die Objekte aussagt, sagt sie auch über sich selbst aus.

1 Die Sprechbarkeit und die Verständlichkeit

Der Theaterdialog ist ein gesprochener Text, der für den Vortrag und für das Anhören bestimmt ist. Auf der elementarsten, klanglichen Ebene ergibt sich hieraus, daß schwer auszusprechende und leicht zu überhörende Lautverbindungen ungeeignet sind.

Falsches Aufnehmen (o Hemd!) droht z. B. in der Arie aus Mozarts *Così fan tutte*, die H. Roth 1936 für die Hamburger Inszenierung übersetzte:

Ihr, der mein Herz ich weihte,
bleibt nah mit lindem Trost,
die ihrem Aug entfließen,
o hemmt der Tränen Lauf.

Wichtiger als solche geringfügigen Einzelheiten ist der Satzbau der Replik: kürzere Sätze und Satzreihen lassen sich leichter sprechen und aufnehmen als komplizierte Satzgefüge mit einer verwickelten Hierarchie untergeordneter Abhängigkeiten. Es ist deshalb aus dieser Sicht besonders

V. A tradução de peças de teatro

O diálogo teatral é alocação, um caso especial de língua falada e, por isso, possui uma relação funcional: a) com a norma geral da língua falada, isto é, com a língua coloquial, b) com o ouvinte (o destinatário), isto é, com as outras pessoas no palco e no auditório, c) com o falante, isto é, com o personagem dramático.

Em relação à língua coloquial, está em jogo, na dicção, a falabilidade, no estilo, a estilização da língua dirigida ao palco.

Em relação ao *ouvinte*, impõe-se a direção da réplica (o diálogo é uma ação verbal) e a multiplicidade dos destinatários (a réplica é absorvida e às vezes interpretada pelos outros personagens da cena e pelo público de modo diferente).

Em relação ao *falante*, trata-se do fato que a réplica não apenas dá nome a objetos, qualidades e ações, de que fala a personagem, mas também caracteriza a própria personagem: quando ela diz algo sobre os objetos, diz também algo sobre si.

1. Falabilidade e Inteligibilidade.

O diálogo teatral é um texto falado, que é destinado a dizer e ouvir. Do plano fonético mais elementar resulta o fato de que as conexões sonoras são inadequadamente difíceis de pronunciar e fáceis de ignorar.

Registro equivocado (*o Hemd!*) ameaça, por exemplo, a ária de Mozart, *Costi fan tutte*, que H. Roth traduziu em 1936 para a encenação em Hamburgo:

*Ihr, der mein Herz ich weihte,
Bleibt nah mit lindem Trost,
Die ihren Aug entfließen,
O hemmt der Tränen Lauf.*¹⁴⁰

Mais importante do que tais unidades insignificantes, é a construção frasal da réplica: frases curtas e coordenadas se tornam mais fáceis de falar e compreender do que períodos complexos com uma hierarquia complicada de dependência secundária. Por isso que, deste ponto de vista, traduzir dramas da Renascença tardia e do barroco, por exemplo, Shakespeare, é particularmente difícil.

O ouvinte contemporâneo não está mais acostumado com os períodos desenvolvidos de modo complexo no diálogo teatral, razão pela qual os tradutores modernos frequentemente simplificam a sintaxe de dramas antigos. Pode nos servir, como exemplo, a tradução de Richard Flatter do discurso introdutório de Horácio na primeira cena de *Hamlet*:

¹⁴⁰ Vós, a quem dedico meu coração, /Fica perto com doce consolo/Que seus olhos se derramam, /Inibem o correr das lágrimas. N.do T.

schwierig, die Dramen der Spätrenaissance und des Barock, z. B. Shakespeares, zu übersetzen.

Der heutige Zuschauer ist beim Theaterdialog nicht mehr die kompliziert sich entwickelnden Perioden gewohnt, weshalb die modernen Übersetzer häufig die Syntax älterer Dramen vereinfachen. Als Beispiel kann uns Richard Flatters Übersetzung des einführenden Berichts des Horatio in der 1. Szene im *Hamlet* dienen:

A Our last king -

A, whose image even but now appear'd to us —

A was,

a as you know,

A by Fortinbras of Norway,

A, thereto prick'd on by a most emulate pride,

A dar'd to the combat;

A₂ in which our valiant Hamlet —

a, for so this side of our known world esteemed him —

Λ₂ did slay this Fortinbras;

Λ, who, by seal'd compact,

as well ratified by law and heraldry,

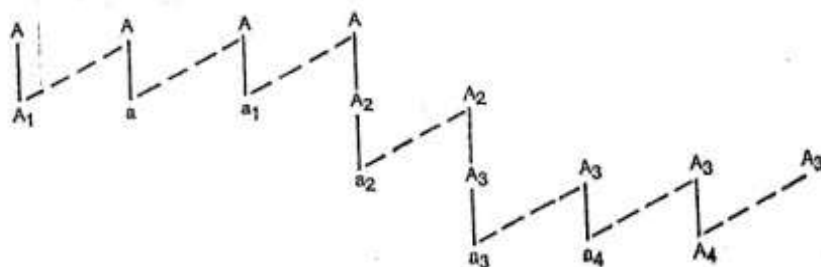
A₁ did forfeit.

a, with his life,

Λ_1 all those his lars,

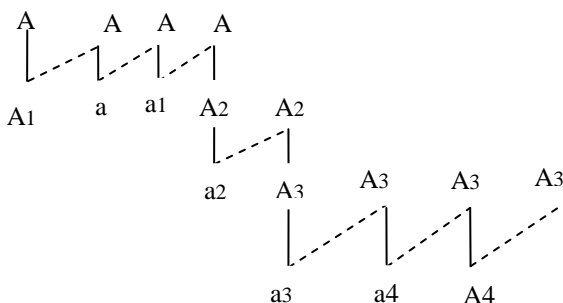
Λ_1 which he stood seiz'd of,

Λ_1 to the conqueror.



Shakespeares Satz hat bei aller Kompliziertheit einen rhythmisch geregelten Ablauf: Horatio spricht immer einen Teil des Hauptgedankens (Hauptsatzes) aus und knüpft an ihn den episodischen Gedanken in Form eines syntaktisch abhängigen Satzes oder einer Parenthese. Von dieser Episode kehrt er wieder zum Hauptsatz zurück, um gleich wieder abzuschweifen. Nur an zwei Stellen wird an ein abhängiges Syntagma ein weiteres untergeordnetes Glied angeknüpft, und dadurch wird der Satz gleichsam in drei syntaktische Ebenen geschichtet. Flatter bewahrte die rhythmische Bewegung des Gedankens, hob jedoch die Abhängigkeit der zweiten Stufe auf und

A *Our last king –*
 A1 *Whose image even but now appear'd to us –*
 A *Was,*
 a *as you know,*
 A *by Fortinbras of Norway,*
 A1 *thereto prick'd on by a most emulate pride,*
 A *dar'd to the combat;*
 A2 *in which our valiant Hamlet –*
 a2 *for so this side of our known world esteemed him –*
 A2 *did slay this Fortinbras;*
 A3 *who, by seal'd compact*
 a2 *well ratified by law and heraldry,*
 A3 *did forfeit,*
 a4 *with his life,*
 A3 *all those hi lans,*
 A4 *which he stood seiz'd of,*
 A3 *to the conqueror.*

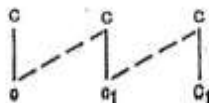


A frase de Shakespeare possui, além de todas as complicações, um andamento ritmicamente regular: Horácio sempre pronuncia uma parte do pensamento principal (da frase principal) e o liga aos pensamentos episódicos em forma de uma frase sintaticamente dependente ou um parêntese. Deste episódio ele retorna à frase principal, para afastar-se novamente. Somente em duas posições, um membro subordinado é ligado a um sintagma dependente, estratificando, assim, a frase em três níveis sintáticos. Flatter manteve o movimento rítmico do pensamento, abolindo, contudo, a dependência da segunda categoria e separou cada um dos planos sintáticos em conjuntos independentes e parataticamente fechados.

A *Der letzte König*
 A1 *er, dessen Bild uns eben jetzt erschien,*
 A *war*
 a *wie Ihr wißt,*

verselbständigte jede der syntaktischen Ebenen zu einem unabhängigen, parataktisch angeschlossenen Ganzen:

- A Der letzte König
 A₁ er, dessen Bild uns eben jetzt erschien,
 A war,
 a wie Ihr wißt,
 A durch Fortinbras von Norweg,
 a₁ den Eifersucht und Ehrgeiz angestachelt,
 A zum Kampf gefordert;
 B doch unser tapferer Hamlet –
 b so hieß er ja in diesem Teil der Welt! –
 B schlug diesen Fortinbras:
 C₁ der nun, auf Pakt und Siegel,
 c₁ verbürgt nach Recht und ritterlichem Brauch,
 C verlor –
 c₁ samt seinem Leben –
 C alles Land,
 C₁ das Einsatz war als Pfand und Siegespreis;

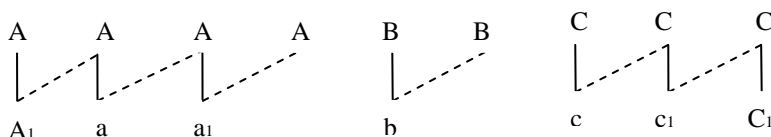


Wenn wir Flatters Übersetzung mit der Schlegelschen auch unter anderen Gesichtspunkten vergleichen, dann können wir schon mit einer etwas größeren Vollständigkeit auf weitere Faktoren hinweisen, die auf die Sprechbarkeit des Theatertextes Einfluß haben:

Zum mindesten heißt es so. Der letzte König,
 Des Bild uns eben jetzt erschienen ist,
 Ward, wie ihr wißt, durch Fortinbras von Norweg,
 Den eifersücht'ger Stolz dazu gespornt,
 Zum Kampf gefordert; unser tapfrer Hamlet –
 Denn diese Seite der bekannten Welt
 Hielt ihn dafür – schlug diesen Fortinbras,
 Der laut dem untersiegelten Vertrag,
 Bekräftiget durch Recht und Rittersitte,
 Mit seinem Leben alle Ländereien,
 So er besaß, verwirkte an den Sieger;

(A. W. v. Schlegel)

A durch Fortinbras von Norweg,
a1 den Eifersucht und Ehrgeiz angestachelt,
A zum Kampf gefordert;
B doch unser tapferer Hamlet –
b so hieß er ja in diesem Teil der Welt! –
B schlug diesen Fortinbras:
C1 der nun, auf Pakt und Siegel,
c1 verbürgt nach Recht und ritterlichem Brauch
C verlor –
c1 samt seinem Leben –
C alles Land,
C1 das Einsatz war als Pfand und Siegespreis;¹⁴¹



Quando comparamos a tradução de Flatter com a de Schlegel sob outro ponto de vista, podemos indicar, com uma integridade maior, os outros fatores que exercem influência sobre a falabilidade do texto teatral:

*Zum mindesten heißt es so. Der letzte König,
Des Bild uns eben jetzt erschienen ist,
Ward, wie ihr wißt, durch Fortinbras von Norweg,
Den eifersucht'ger Stolz dazu gespornt,
Zum Kampf gefordert; unser tapfrer Hamlet –
Denn diese Seite der bekannten Welt
Hielt ihn dafür – schlug diesen Fortinbras,
Der laut dem untersiegelten Vertrag,
Bekräftiget durch Recht und Rittersitte,
Mit seinem Leben alle Ländereien,
So er besaß, verwirkte an den Sieger;*¹⁴²

(A.W. v. Schlegel)

¹⁴¹ O último rei /Ele, cuja imagem aparecia agora mesmo, /Foi, /Como sabeis, / Por Fortimbras da Noruega, / Incitado por inveja e cobiça,/Chamado a combate;/Mas o nosso valente Hamlet - /Assim chamado nesta parte do mundo! -/Derrotou este Fortimbrás:/Que agora, sob pacto e selo, /Garantido por direito e costume cavaleiresco/Perdeu - /Junto com sua vida -/Toda a terra, /Que foi usada com penhor e prêmio; N. do T.

¹⁴² Pelo menos é o que se diz. O último rei,/Cuj a imagem ainda agora nos aparece,/Fora, como sabeis, por Fortinbras da Noruega,/Estimulado pelo orgulho mais invejoso, /A combate chamado; nosso valente Hamlet -/Pois, esta parte do mundo conhecido/Assim o chama – derrotou este Fortimbras,/Segundo o contrato selado,/Confirmado por direito e costume da cavalaria,/Com sua vida, todas as terras. /Que possuía, perdida para o vencedor. N. do T.

Zumindest raunt man so: Der letzte König,
 Er, dessen Bild uns eben jetzt erschien,
 War, wie ihr wißt, durch Fortinbras von Norweg,
 Den Eifersucht und Ehrgeiz angestachelt,
 Zum Kampf gefordert; doch unser tapfrer Hamlet –
 So hieß er ja in diesem Teil der Welt! –
 Schlag diesen Fortinbras: der nun, auf Pakt und Siegel,
 Verbürgt nach Recht und ritterlichem Brauch,
 Verlor – samt seinem Leben – alles Land,
 Das Einsatz war als Pfand und Siegespreis;

(Richard Flatter)

Flatters Fassung dieser stichprobenweise ausgewählten Verse ist sprechbarer und verständlicher als die Schlegelsche, dank einer Reihe von Faktoren:

a) Schlegels altertümlich zusammengezogene Bildungen lassen sich wegen der Anhäufung von Konsonanten schwer aussprechen: zum mindesten – zumindest, ward – war, unser – unserer, tapfrer – tapferer. Die Schwierigkeiten der Aussprache stellen erhöhte Anforderungen an Schauspieler und Zuhörer.

b) Ein Wort ist in der Regel umso schwerer zu verstehen (es verbraucht mehr geistige Energien bei der Dechiffrierung und ist beim Überhören schwerer zu erraten), je seltener es vorkommt. Viele Wortformen und Wendungen, die in der Literatur der Zeit Schlegels laufend verwendet wurden, kamen außer Gebrauch, wurden selten, poetisch, archaisch und damit schwieriger für das Publikum; z. B. in den letzten drei Versen: bekräftigt, Ländereien, so er besaß usw. Die Verständlichkeit eines Textes nimmt mit der Zeit ab, weil einige sprachliche Elemente (Wörter und Konstruktionen) aufhören, geläufig zu sein.

c) Flatter lockert den Text hinsichtlich des Satzbaus und der grammatischen Abhängigkeiten auf. Er ändert nicht nur untergeordnete Verbindungen in nebengeordnete ab – wie wir in unserem Schema gesehen haben – sondern er löst auch die Abhängigkeiten zwischen dem Satzglied und seiner Qualifikation – A/B/ – in zwei parataktisch verbundene Ausdrücke – A+B – auf: eifersücht'ger Stolz – Eifersucht und Ehrgeiz, laut dem untersiegelten Vertrag – auf Pakt und Siegel.

Der Verständlichkeit der Bühnensprache wurde bisher nur von der akustischen Seite Aufmerksamkeit geschenkt: man prüfte die Akustik der Theatersäle, die Ausdruckskraft einzelner Laute u. a. Mit den Methoden der Psycholinguistik kann man jedoch auch die semantische Verständlichkeit und Schwierigkeit eines zusammenhängenden Textes messen. Es läßt sich nämlich feststellen, daß beim ersten Hören die häufig gebrauchten Wörter und die Verbindungen, die eine hohe Wahrscheinlichkeit des

*Zumindest raunt man so: Der letzte König,
 Er, dessen Bild uns eben jetzt erschien,
 War, wie ihr wißt, durch Fortinbras von Norweg,
 Den Eifersucht und Ehrgeiz angestachelt,
 Zum Kampf gefordert; doch unser tapfrer Hamlet –
 So hieß er ja in diesem Teik der Welt! –
 Schlug diesen Fortinbras: der nun, auf Pakt und Siegel,
 Verbürgt nach Recht und ritterlichem Brauchm
 Verlor – samt seinem Leben – alles Land,
 Das Einsatz war als Pfand und Siegespreis;¹⁴³*

(Richard Flatter)

A versão de Flatter deste verso escolhido aleatoriamente é mais falável e inteligível do que o de Schlegel, graças a uma série de fatores:

a) As formações arcaicamente condensadas de Schlegel dificilmente se permitem ser pronunciadas, por causa do acúmulo de consoantes: *zum mindesten* – *zumindest*, *ward* – *war*, *unser* – *unserer*, *tapfrer* – *tapferer*. As dificuldades de pronúncia apresentam altas exigências aos atores e ouvintes.

b) Uma palavra é, em regra, tanto mais difícil de entender (consome mais energia mental na decifração e é mais difícil de adivinhar se não ouvir), quanto mais rara parecer. Muitas formas verbais e locuções, que eram correntemente utilizadas no tempo de Schlegel em literatura, saíram de uso, se tornaram raras, poéticas, arcaicas e, assim, mais difíceis para o público, por exemplo, nos últimos três versos: *bekräftiget*, *Ländereien*, *so er besaß*, etc. A inteligibilidade de um texto diminui com o tempo, pois alguns elementos linguísticos (palavras e construções) deixam de ser correntes.

c) Flatter afrouxa o texto em relação à construção frasal e às dependências gramaticais. Ele modifica não apenas as ligações subordinadas para auxiliares – como vimos em nossos esquemas – mas também desfaz as dependências entre a frase e sua qualificação – A/B/ – para duas expressões conectadas parataticamente – A+B: *eifersücht'ger Stolz* – *Eifersucht und Stolz*, *laut dem untersiegelten Vertrag* – *auf Pakt und Siegel*.

Sobre a inteligibilidade da linguagem de palco tem sido dada atenção, até agora, apenas à parte acústica: verifica-se a acústica das salas de teatro, o poder expressivo de sons individuais, etc. Com os métodos da psicolinguística, pode-se medir, além disso, a inteligibilidade semântica e dificuldade de um texto coerente. É possível comprovar de fato que as pa-

¹⁴³ Pelo menos é assim que se conta: o ultimo rei./Ele, cuja imagem ainda hoje nos apareceu./Foi, como sabeis, por Fortimbras da Noruega./Incitado por inveja e cobiça./Chamado a combate; porém, nosso valente Hamlet - /Assim era chamado nesta parte do mundo! -/Derrotou este Fortimbrás: que agora, por pacto e selo, /Garantido por direito e costume cavaleiresco, perdeu – com sua vida – toda terra,/que foi usada como penhor e prêmio; N. do T.

Übergangs« haben, d. h., die gerade in dieser Verbindung und in dieser Reihenfolge oft vorkommen, am leichtesten verständlich sind. Weniger rasch erfaßt der Zuhörer Wortverbindungen, bzw. er ergänzt sich beim Hören weniger leicht das zweite Glied, wenn die in dieser Verbindung auftretenden Ausdrücke seltener gebraucht werden.

Die Schwierigkeiten von Texten kann man mit Hilfe der sogenannten Cloze procedure mit experimentellen Methoden messen: einer Gruppe von Zuhörern wird auf Tonband der Text eines Theaterstücks vorgespielt, und vor jedem 7. (5. oder 10.) Wort wird die Wiedergabe unterbrochen. Die Zuhörer raten, welches Wort nun folgen werde. Oder in vereinfachter Form kann man ihnen einen Text vorlegen, in dem jedes 7. Wort ausgelassen ist, z. B.:

Oft sind die Menschen, wenn's Sterben geht,
 Noch einmal heiter; ihre nennen's
 Aufleuchten vor dem Tod: kann ich dies
 Ein Leuchten nennen? –, mein Lieb! mein Weib!
 Der Tod, deines Atems Honig schlürfte,
 Noch hat nichts vermocht an deiner Schönheit:
 Noch du unbesiegt, noch leuchtet rot . . .

(Shakespeare: Romeo und Julia, in der Übersetzung von Flatter)

Nach dem Prozentsatz der fehlenden Wörter, die die Leser richtig ergänzen, kann man die Schwierigkeit eines Textes beurteilen, man kann also auch die Verständlichkeit verschiedener Übersetzungen des gleichen Dramas vergleichen. Wir haben mit dieser Methode die Verständlichkeit tschechischer Theaterübersetzungen (und ihrer Teile) überprüft. In dem soeben zitierten Monolog Romeos in der Gruft wurden beispielsweise bei Topols Übersetzung 39%, bei der Übersetzung Saudeks 36% und bei der von Zdeněk Urbánek 32% der fehlenden Wörter richtig ersetzt. Es erwies sich, daß Saudeks Übersetzung, die allgemein als schwer verständlich gilt, wenigstens in diesem Monolog leichter erfaßbar ist als die stilistisch vereinfachte Übersetzung von Urbánek.

Diese Methoden wird die Kritik der Übersetzung freilich nicht anwenden, aber sobald sie genügend ausgearbeitet und verfeinert sind, wird man sie zur »experimentellen« Bestimmung gewisser Bühneneigenschaften ausgewählter Dramentexte oder zur Lösung bestimmter theoretischer Streitfragen verwerten können.

Neben ihren objektiven Seiten – leichte Sprechbarkeit und Verständlichkeit – hat die sprachliche Beschaffenheit auch ihren historischen Aspekt: es hängt von dem Entwicklungsstand der Sprache, besonders aber von dem ihres Konversationsstils ab, welche Mittel als merkmalllos empfunden werden.

lavras e ligações utilizadas mais frequentemente, que possuem uma maior “probabilidade de união”, isto é, que frequentemente se encontram como tal ligação ou sequência, são mais fáceis de compreender ao se ouvir pela primeira vez. Menos imediatamente, o ouvinte compreende as ligações verbais, ou seja, completa menos facilmente o membro secundário, quando as expressões empregadas na ligação são raramente utilizadas.

Pode-se medir as dificuldades de textos com a ajuda do conhecido teste de Cloze com métodos experimentais: toca-se para um grupo de ouvintes uma fita do texto de uma peça de teatro e antes da sétima (quinta ou décima) palavra, a reprodução é interrompida. Os ouvintes adivinham qual palavra seguirá. Ou de forma simplificada, pode-se apresentar um texto a eles no qual se omite toda sétima palavra, por exemplo:

*Oft sind die Menschen, wenn's Sterben geht,
Noch einmal heiter; ihre nennen's
Aufleuchten vor dem Tod: kann ich dies
Ein Leuchten nennen? -., mein Lieb! Mein Weib!
Der Tod, deines Atems Honig schlürfte,
Noch hat nichts vermocht an deiner Schönheit:
Noch du unbesiegt, noch leuchtet rot.*

(Shakespeare: Romeu e Julieta, na tradução de Flatter)

Segundo a porcentagem de palavras faltantes que os leitores completaram corretamente, pode-se julgar a dificuldade de um texto, pode-se, além disso, comparar a inteligibilidade de diferentes traduções do mesmo texto. Nós testamos, com este método, a inteligibilidade das traduções teatrais tchecas (e suas partes). No monólogo de Romeu na cripta citado acima, por exemplo, as palavras faltantes foram substituídas corretamente na tradução de Topol em 39%, na tradução de Saudek em 36% e na de Zdeněk Urbánek em 32%. Isto prova que a tradução de Saudek, geralmente considerada difícil de entender, pelo menos neste monólogo, é compreendida mais facilmente do que a tradução estilisticamente simplificada de Urbánek.

A crítica tradutória certamente não utiliza estes métodos, mas assim que forem suficientemente elaborados e refinados, pode-se utilizá-los como determinação “experimental” de certas características de palco de textos dramáticos selecionados ou como resolução de determinadas questões teóricas.

Além de seu lado objetivo – falabilidade e inteligibilidade facilitadas – a natureza linguística também possui seu aspecto histórico: isto depende do estado evolutivo da língua, mas, sobretudo, de seu estilo conversacional, cujos recursos são percebidos como inexpressivos.

2. A estilização da linguagem de palco

2 Die Stilisierung der Bühnensprache

Die Bühnensprache unterscheidet sich – in manchen Kulturepochen mehr, in anderen weniger – von der landläufigen Sprache des täglichen Gebrauchs, und diese Stilisierung ist eine der Konventionen der Theatergattung. Die Tatsache, daß Bühnensprache und Bühnenaussprache angewandt werden, offenbart, daß sich vor uns ein Theaterdialog abspielt, ähnlich wie Rampe und Vorhang kundtun, daß der Raum dahinter den fiktiven Schauplatz des Spiels bildet. Beides »bedeutet« Theater.

Daß die Umgangssprache im Theaterdialog *stilisiert* ist, ist offenkundig. Die Erfahrungen der Theaterpraktiker faßte in dieser Hinsicht J. V. Bečka zusammen: »Deshalb beobachten wir in den Dramen interessante Verschiebungen der Funktionsschichten. Die Dramengestalten sprechen weder Slang noch Rotwelsch oder eine vulgäre Sprache, sondern ihre Sprache verfeinert sich zu dem Ton der Volkssprache. Die einfachen Gestalten wiederum sprechen nicht die Volkssprache, sondern eher eine Sprache, die sich der Umgangssprache der gebildeten Schichten annähert. Die gebildeten Schichten sprechen untereinander nicht ihre Umgangssprache, jenes typische Gemisch von Schriftsprache und Sprache des Volks, sondern die reinste Schriftsprache ohne papierene Ausdrücke und Formen. Äußerungen mit feierlichem Charakter sind schließlich in der Form einer künstlerischen Schriftsprache abgefaßt. Von diesem Grundsatz der Verschiebung der funktionalen Stile erlauben sich die Autoren allerdings mancherlei Abweichungen. Das realistische Drama z. B. verschiebt die Funktionsschichten nur wenig, während das romantische Drama sie um ein Vieles mehr verschob.«⁶²

Mandimal ist es für den Untertext von Wichtigkeit, den Stilisierungsgrad der Repliken zu bewahren. In Oscar Wildes Stück *Bunbury* bekennt jede der beiden Rivalinnen, Cecily und Gwendolin, mit schlangenhafter Freundlichkeit, sie sei mit Ernest Worthing verlobt.

GWENDOLEN *quite politely, rising*: My dear Cecily, I think there must be some slight error. Mr. Ernest Worthing is engaged to me. The announcement will appear in the Morning Post on Saturday at the latest.

CECILY *very politely, rising*: I am afraid you must be under some misconception. Ernest proposed to me exactly ten minutes ago. (Shows diary).

GWENDOLEN *examines diary through her lorgnette carefully*: It is very curious, for he asked me to be his wife yesterday afternoon at 5,30. If you would care to verify the incident, pray do so. *Produces diary of her own*. I never travel without my diary. One should always have something sensational to read on the train. I am sorry, dear Cecily, if it is any disappointment to you, but I am afraid I have the prior claim.

A linguagem de palco se diferencia – em alguns períodos culturais mais, em outros menos – da linguagem comum de uso diário, e esta estilização é uma convenção do gênero teatral. O fato de se empregar linguagem e pronúncia teatral, indica que se desempenha, diante de nós, um diálogo teatral, o mesmo que dizer que ribalta e cortina, formam a área por detrás da cena ficcional da peça. Ambos “significam” teatro.

Que a língua coloquial é estilizada no diálogo teatral, é óbvio. Em relação a isso, J. V. Bečka reuniu as experiências de praticantes de teatro: “neste sentido, observamos, em dramas, mudanças interessantes nas camadas funcionais. Os personagens dramáticos não falam nem gíria, nem calão ou linguagem vulgar, mas sim sua linguagem refinada até o tom da linguagem popular. Os personagens mais simples, por sua vez, não falam a linguagem popular, mas sim uma língua que se aproxima da língua coloquial das camadas cultas. As camadas cultas não falam entre si sua linguagem coloquial, uma mistura típica de língua escrita e popular, mas sim a língua escrita mais pura, sem expressões e formas documentais. Por fim, manifestações de caráter mais solene são redigidas na forma de uma língua escrita artística. Por conta deste princípio de mudança do estilo funcional, os autores se permitem diversas discrepâncias. O drama realista, por exemplo, altera só um pouco as camadas funcionais, enquanto o drama romântico as modifica um pouco mais”.¹⁴⁴

Às vezes é importante para o subtexto preservar o grau de estilização da réplica. Na peça de Oscar Wilde, *Bunbury*, ambas as rivais, Cecily e Gwendolin, revelam com uma amabilidade ofídica, que estão comprometidas com Ernest Worthing.

GWENDOLEN quite politely, rising: *Me dear Cecily, I think there must be some slight error. Mr. Ernest Worthing is engaged to me. The announcement will appear in the Morning Post on Saturday at the latest.*

CECILY very politely, rising: *I am afraid you must be under some misconception. Ernest proposed to me exactly ten minutes ago. (Shows diary).*

GWENDOLEN examines diary through her lorgnette carefully: *It is very curious, for he asked to me be his wife yesterday afternoon at 5,30. If you would care to verify the incident, pray do so. Produces diary of her own. I never travel without my diary. One should always have something sensational to read on the train. I am sorry, dear Cecily, if it is any disappointment to you, but I am afraid I have the prior claim.*

CECILY: *It would distress me more than I can tell you, dear Gwendolen, if it caused you any mental or physical anguish, but I feel bound to point out that since Ernest proposed to you he clearly has changed his mind.*

CECILY: *do you suggest, Miss Fairfax, that I entrapped Ernest into an engagement?*

¹⁴⁴ J.V. Bečka: Úvod do české stilistiky (Introdução à estilística tcheca), Praga, 1948, p. 377.

CECILY: It would distress me more than I can tell you, dear Gwendolen, if it caused you any mental or physical anguish, but I feel bound to point out that since Ernest proposed to you he clearly has changed his mind.

CECILY: Do you suggest, Miss Fairfax, that I entrapped Ernest into an engagement? How dare you? This is no time for wearing the shallow mask of manners. When I see a spade I call it a spade.

GWENDOLEN *satirically*: I am glad to say that I have never seen a spade. It is obvious that our social spheres have been widely different.

Vor den Augen des Zuschauers spielt sich hier ein stark stilisiertes und konventionelles Stück ab: »Cecily und Gwendolen greifen an. Eine provoziert die andere dadurch, daß sie die Bemerkungen und Gesten der anderen wiederholt; sie stehen auf und ahmen gegenseitig die Stimme der anderen nach; jede von beiden teilt mit, daß sie sich mit Ernest verlobt habe, wann und wo dies geschehen sei; sie tauschen ihre Tagebücher aus und beharren gleichermaßen auf ihrem Prioritätsrecht . . . Die übertriebene Höflichkeit zeigt, daß sie sorgsam ihre Gefühle verbergen, daß sie aber trotzdem wütend sind. Je gereizter sie sind, desto mehr sind ihre Worte stilisiert: »I am afraid you must be under some misconception« . . .«⁶² Die Sprache dieser Szene ist ebenso künstlich wie die Regie der Bewegungen. Diese Sprache von der natürlichen Redeweise zu unterscheiden, ist im Grunde genommen wichtiger, als irgendeine Teilbedeutung genau wiederzugeben. Diese übertriebene Höflichkeit verdolmetschte Felix Paul Greve so:

GWENDOLEN *sehr höflich, steht auf*: Meine liebste Cecily, ich glaube, hier muß ein kleiner Irrtum vorliegen. Mr. Ernst Worthing ist mit mir verlobt. Die Ankündigung wird spätestens Samstag in der Morning-Post stehen.

CECILY *sehr höflich, steht auf*: Ich fürchte, Sie stehen unter einem Mißverständnis. Ernst hat mir vor zehn Minuten seinen Antrag gemacht. Zeigt ihr Tagebuch.

GWENDOLEN *prüft das Tagebuch sorgfältig durch ihre Lorgnette*: Es ist wirklich sehr merkwürdig, denn er bat mich gestern nachmittag 5 Uhr 30, seine Frau zu werden. Wenn Ihnen daran liegt, sich davon zu überzeugen, bitte! *Zeigt ihr Tagebuch hervor*. Ich reise nie ohne mein Tagebuch. Man sollte immer etwas Sensationelles im Zuge zu lesen haben. Es tut mir sehr leid, Cecily, wenn es eine Enttäuschung für Sie ist, aber ich fürchte, ich habe ältere Ansprüche.

CECILY: Es würde mich mehr, als ich sagen kann, betrüben, liebe Gwendolen, wenn es Ihnen geistige und leibliche Qualen bereitet, aber ich

How dare you? This is no time for wearing the shallow mask of manners. When I see a spade I call it a spade.

GWENDOLEN satirically: I am glad to say that I never seen a spade. It is obvious that our social spheres have been widely different.

A partir dos olhos do espectador, acontece aqui uma cena fortemente estilizada e convencional. “Cecily e Gwendolien atacam. Um provoca a outra enquanto repete as observações e gestos da outra; elas levantam-se e imitam mutuamente a voz da outra; cada uma das duas informa que está comprometida com Ernest, quando e onde isto aconteceu; elas trocam seus diários e insistem igualmente em seus direitos de prioridade... a cortesia exagerada mostra que elas cuidadosamente ocultam seus sentimentos, estando, apesar disso, furiosas. Quanto mais irritadas estão, mais estilizadas são suas palavras: ‘*I am afraid you must be under some misconception...*’¹⁴⁵. A linguagem desta cena é tão artificial quanto a direção dos movimentos. No fundo é mais importante diferenciar esta linguagem da forma de discurso natural, do que reproduzir algum significado parcial precisamente. Felix Paul Greve traduziu assim esta cortesia exagerada:

GWENDOLEN sehr höflich, steht auf: *Meine liebste Cecily, ich glaube, hier muss ein kleiner Irrtum vorliegt. Mr. Ernst Worthing ist mit mir verlobt. Die Ankündigung wird spätestens Samstag in der Morning-Post stehen.*

CECILY sehr höflich, steht auf: *Ich fürchte, Sie stehen unter einen Missverständnis. Ernst hat mir vor zehn Minuten seinen antrag gemacht. Zeigt ihr Tagebuch.*

GWENDOLEN prüft das Tagebuch sorgfältig durch ihre Lorgnette: *Es ist wirklich sehr merkwürdig, den er bat mich gestern nachmittag 5 Uhr 30, seine Frau zu warden. Wenn Ihnen daran liegt, sich davon zu überzeugen, bitte! Zieht ihr Tagebuch hervor. Ich reise nie ohne mein Tagebuch. Man sollte immer etwas Sensationnelles im Zuge zu lesen haben. Es tut mir sehr leid, Cecily, wenn e seine Enttäuschung für Sie ist, aber uch fürchte, ich habe ältere Ansprüche.*

CECILY: *Es würde mich mehr, als ich sagen kann, betrüben, liebe Gwendolen, wenn es Ihnen geistige und leibliche Qualen bereitete, aber ich muss doch darauf hinweisen, dass Ernst offenbar seine Absicht geändert hat, seitdem er Ihnen seinen Antrag machte.*

CECILY: *Wollen Sie etwa sagen, miss Fairfax, ich hätte Ernst zu einer Verlobung verlockt? Wie können Sie es wagen. Es ist jetzt nicht die Zeit, die alberne Maske der Form zu tragen. Wenn ich einen Spaten sehe, nenne ich einen Spaten.*

GWENDOLEN satirisch: *Ich habe zum Glück nie einen Spaten gesehen. Offenbar - sind*

¹⁴⁵ J.L. Styan: *Elements of Drama*, Cambridge, 1960, p. 143.

muß doch darauf hinweisen, daß Ernst offenbar seine Absicht geändert hat, seitdem er Ihnen seinen Antrag machte.

CECILY: Wollen Sie etwa sagen, Miss Fairfax, ich hätte Ernst zu einer Verlobung verlockt? Wie können Sie es wagen. Es ist jetzt nicht die Zeit, die alberne Maske der Form zu tragen. Wenn ich einen Spaten sehe, nenne ich ihn einen Spaten.

GWENDOLEN *satirisch*: Ich habe zum Glück nie einen Spaten gesehen. Offenbar sind unsere sozialen Sphären ganz verschiedene.

Greve bewahrt das im hohen Maße stilisierte Wortgefecht der beiden Mädchen mit Ausnahme einiger Details. »Ernest proposed to me exactly ten minutes ago« führt in ihren Disput einen pedantischen Ton ein, das Vorzeichen eines Disputs über den Rechtsanspruch auf Ernst. Deshalb ist die Übersetzung »vor zehn Minuten« unbefriedigend. Auch im schärfsten Gefecht geben die beiden Frauen den Ton äußerster Mäßigung nicht auf und offenbaren ihren Haß durch konventionell umschreibende Klischees: »zum Glück« und »offenbar« sind zu sachliche Ausdrücke für die typisch englischen Umschreibungen »I am glad to say« und »it is obvious that ... have been«. Dieser Stil drückt den Affekt eher durch das Understatement als durch ein grobes Wort aus: »Wollen Sie etwa sagen« ist zu schroff für das andeutende »Do you suggest«, und durch die Übersetzung von »shallow mask« durch »alberne Maske« entfernte sich der Übersetzer vollends von dieser Stilmanier.

Jede Gestalt hat ihren Redestil (davon später). Hat auch der Autor des Dramas seinen Stil? Und in welchen sprachlichen Elementen setzt sich der Stil des Dramatikers gegen den Stil der Gestalten durch? Dies ist eine Frage, der bisher zu wenig Aufmerksamkeit gewidmet worden ist. Verhältnismäßig klar sind die für einen Autor charakteristischen Züge im Versdrama. Nicht bestätigt blieb indessen die These von J. Veltruský: »Es gibt kein Drama, in dem z. B. die Repliken einer Person von der Intonation, die der anderen von dem Wortakzent getragen würden. Die Äußerungen verschiedener Personen können sich zwar voneinander durch ihren Wortbestand unterscheiden, niemals jedoch durch den Grundcharakter der Benennungen.«⁶⁴

Diese grundlegend akustische Orientierung eines Theaterstücks würde die Aufmerksamkeit des Übersetzers besonders verdienen, wenn es sich bestätigte, daß sie mit dem semantischen Aufbau und mit der mimischen Äußerung, wie Veltruský sie voraussetzt, zusammenhängt:

»1. Die Intonation in dominierender Stellung ... die die einander benachbarten Repliken zusammenfügt, verhindert bis zu einem bestimmten Maße die Zergliederung des Textes in einzelne Rollen ... und die einzelnen Subjekte werden gleichsam im Dialog aufgelöst: sie sind so

*unsere soziale Sphären ganz verschiedenen.*¹⁴⁶

Greve preserva a disputa verbal bastante estilizada das duas senhoritas com exceção de alguns detalhes: “*Ernest proposed to me exactly ten minutes ago*”, acrescenta em sua disputa um tom pedante, o sinal de uma disputa pelo direito sobre Ernest. Por isso, a tradução “*vor zehn Minuten*” é insuficiente. Mesmo na disputa mais afiada, as duas mulheres não abandonam o tom excessivamente retraído e revelam seu ódio através de clichês convencionalmente perifrásticos: “*zum Glück*” e “*offenbar*” são expressões muito objetivas para as perífrases tipicamente inglesas “*I am glad to say*” e “*it is obvious that...have been*”. Este estilo expressa o sentimento mais através da atenuação do que através de uma palavra grosseira: “*Wollen Sie etwa sagen*” é muito brusco pelo sugestivo “*Do you suggest*”, e através da tradução de “*shallow Mask*” por “*alberne Maske*”, o tradutor se distancia completamente deste estilo.

Cada personagem possui seu estilo discursivo (voltaremos mais tarde). O autor de drama também possui seu estilo? E em quais elementos linguísticos o estilo do dramaturgo se impõe contra o do personagem? Esta é uma questão para a qual foi dedicada pouca atenção até agora. São relativamente claros os traços característicos de um autor no drama em verso. Contudo, a tese de J. Veltruský permanece não confirmada: “Não há nenhum drama, no qual, por exemplo, as réplicas de uma personagem são produzidas pela entonação, que em outras é pela acentuação. As manifestações de diferentes personagens podem ser diferenciadas entre si através de seu vocabulário, mas nunca através da característica básica das designações”.¹⁴⁷

Esta orientação fundamentalmente acústica de uma peça de teatro mereceria a atenção dos tradutores se fosse confirmado que ela está relacionada com a construção semântica e com a manifestação mímica, como

¹⁴⁶ GWENDOLEN muito cortês, levanta-se: Minha queridíssima Cecily, eu acho que aqui deve haver um pequeno engano. Sr. Ernst Worththing é meu noivo. O anúncio estará, ao mais tardar, no sábado no Morning-Post./CECILY muito cortês, levanta-se: Eu temo que você esteja enganada. Ernst fez seu pedido a mim 10 minutos atrás. Mostra seu diário./GWENDOLEN examina o diário cuidadosamente através de seu *Lorgnette*: É realmente muito estranho, pois ele me pediu ontem as 5 e 30 da tarde para ser sua esposa. Se quiser se convencer, por favor! Retirando seu diário. Eu não saio nunca sem meu diário. Deve-se sempre ter algo sensacional para ler no trem. Eu sinto muito, Cecily, se é uma desilusão para você, mas eu temo que eu tenha direitos prévios./CECILY: Seria para mim, como posso dizer, aflitivo, querida Gwendolen, se lhe causasse tormento físico e mental, mas devo salientar que Ernst aparentemente mudou sua intenção, desde que ele lhe fez o pedido/CECILY: você quer de dizer, senhorita Fairfax, que eu atraí Ernst para um noivado? Como se atreve! Agora não é o momento de vestir a máscara tola das boas maneiras. Quando vejo uma pá, chamo isoo de pá./GWENDOLEN satiricamente: Felizmente, eu nunca vi uma pá. Aparentemente, nossas esferas sociais são completamente diferentes. N. do T.

¹⁴⁷ J. Veltruský: Drama jako básnické dílo, Čtení o jazyce a poesii (O drama como obra poética, leituras sobre a língua e a poesia), Praga, 1942, p. 420.

wenig wie möglich individualisiert . . . Was die Gesten betrifft, so schränkt die Intonation die bedeutungsmäßig selbständigen unter ihnen, die Handlung im materiellen Sinne des Wortes, die den freien Ablauf der Intonationen stören könnten, auf das äußerste ein . . .

2. Demgegenüber strebt das Timbre, wenn es dominierend ist, durch seine plötzlichen radikalen Veränderungen nach einer möglichst vollständigen Auflösung des Zusammenhangs der Sprachäußerung in eine Vielzahl von selbständigen, deutlich sich voneinander abhebenden Bruchstücken. Die Grenzlinien zwischen benachbarten Repliken sind unüberschreitbar, und darüber hinaus zerfällt noch jede Replik in einige selbständige Abschnitte, von denen jeder, unabhängig von den anderen, auf irgendeine seelische Eigenheit der Person hinweist. Der Zusammenhalt des semantischen Kontextes weicht hier dem heftigen Wechsel der spontanen Gefühlsreaktionen. Der Dialog geht in raschem Wechsel in eine ganz zufällige und unvorhergesehene materielle Handlung über, die rein emotionalen Beweggründen entspringt . . . das zentrale Subjekt beschränkt sich auf Anmerkungen, die sehr häufig sind.

3. Der Wortakzent in dominierender Stellung gliedert die Sprachäußerung semantisch in die Abschnitte einer absteigenden Wertskala. Die Grenzlinie zwischen den benachbarten Repliken im Dialog wird durch semantische Klauseln betont, die fast jede Replik beenden. Die Unterschiede zwischen den einzelnen Kontexten sind so ausgeprägt wie möglich, hinter jeder Replik im Dialog erscheint deutlich der ganze semantische Kontext, in den die Replik einbezogen ist, und die klar umrissene Stellung oder der gleichbleibende Affekt einer Person. . . Die Gesten . . . sind in der Regel . . . stark typisiert und neigen zu Konvention und Lexikalisierung.⁶⁶ Ein Zusammenwirken von Theaterfachleuten und Sprachwissenschaftlern wäre notwendig, um die Beziehungen zwischen der Bedeutungsstruktur des Dialogs, seinem phonetischen Aufbau und der mimischen Äußerung zu untersuchen. Erst dann wäre es möglich, für den Bedarf der Übersetzer auch im Theatertext den Stil der Vorlage genauer zu definieren.

Der Theaterstil ist eine historische Kategorie. Seine Ausbildung wird nicht nur von der Entwicklung der Sprache getragen, sondern vor allem von der Entwicklung des Gebrauchs der Sprache durch das Theater und von den zeitbedingten Anschauungen vom Menschen und seinen Äußerungen überhaupt. Unsere zeitgenössischen übersetzten Dramen lösen – hauptsächlich unter dem Einfluß der angelsächsischen Dramatik und Prosadramatik – die Poetik der Umgangssprache und des Slang auf der Bühne neu und revidieren von diesem Gesichtspunkt aus unsere Auffassung von der Bühnensprache.

Der moderne Dialog hält sich strenger an die gesprochene Sprache, weil es gelang, die Art und Weise zu erfassen, wie der Sprecher aus dem Volke

Veltruský a considera:

“1. A entonação em posição dominante..., que une as réplicas adjacente, impede, em certa medida, o desmembramento do texto em papéis isolados... e os sujeitos isolados são absorvidos, por assim dizer, no diálogo: eles são individualizados o mínimo possível... no que concerne aos gestos, assim a entonação limita a autonomia entre eles de modo significativo, pois a ação, no sentido material do termo, poderia atrapalhar o livre desenvolvimento das entonações...

2. Em contrapartida, o timbre, quando é dominante, aspira, através de suas repentinas variações radicais, por uma decomposição mais completa possível da conexão da manifestação vocal em uma multiplicidade de fragmentos autônomos e claramente contrastantes entre si. As linhas limítrofes entre réplicas adjacentes são intransponíveis e, além disso, cada réplica se divide em alguns segmentos autônomos, onde cada um, independentemente entre si, aponta para alguma particularidade psicológica da personagem. A coesão dos contextos semânticos cede aqui à mudança abrupta das reações emotivas espontâneas. Em uma mudança imediata, o diálogo transforma-se em uma ação material completamente casual e imprevisível, que surge da motivação puramente emocional... o sujeito central limita-se a comentários, que são muito frequentes.

3. O acento verbal em posição dominante divide semanticamente a manifestação vocal nos segmentos de uma escala de valor ascendente. A linha limítrofe entre as réplicas adjacentes no diálogo é acentuada por cláusulas semânticas, que finalizam quase toda réplica. As diferenças entre os contextos isolados são tão marcadas quanto possível, por trás de cada réplica no diálogo aparece visivelmente o contexto semântico total, no qual a réplica é incluída, e a posição claramente definida ou a emoção invariável de uma personagem... Os gestos... são, em geral, fortemente tipificados e tendem a convenção e lexicalização”¹⁴⁸. Uma interação de profissionais de teatro e linguistas seria essencial para pesquisar as relações entre a estrutura significativa do diálogo, sua construção fonética e manifestação mímica. Somente então seria possível definir mais precisamente, dentro das necessidades do tradutor, também no texto teatral, o estilo do original.

O estilo teatral é uma categoria histórica. Sua formação é alcançada não apenas pelo desenvolvimento da língua, mas, sobretudo, pelo desenvolvimento do uso da língua no teatro e pelas opiniões condicionadas ao tempo das pessoas e, em suma, suas manifestações. Nossos dramas traduzidos-contemporaneamente dissolvem – principalmente pela influência do drama e prosa anglo-saxões – a poética da linguagem coloquial e do calão no tea-

¹⁴⁸ Idem: Dramatický text jako součást divadla (O texto dramático como componente do teatro), in: Slovo a slovesnost 7/1941, p.141.

seine Gedanken aufbaut, was er in welcher Reihenfolge der Wirklichkeit entnimmt und wann sein Ausdruck in die Geleise der gewohnten Klischees einmündet. Diese Kunst eignet sich heute auch die nichtdramatische Literatur an, es »dialogisiert« sich in diesem Sinne auch ein Teil der erzählenden Prosa. Die moderne Prosa hat nicht nur eine ganze Skala von Mitteln entwickelt, wie z. B. die halbdirekte Rede, den inneren Monolog, den Bewußtseinsstrom usw., sondern sie hat auch gelernt, »dialogisch« zu denken, d. h. die Züge einzufangen, die für das wenig stilisierte Denken typisch sind und deshalb in der gesprochenen Äußerung, besonders bei einfachen Sprechern, am unmittelbarsten zutage treten.

Überspitzt könnte man fast sagen, daß die älteren Autoren manchen literarischen Gedanken um des stilistischen Effekts willen in der Umgangssprache ausdrückten (die durch phonetische und morphologische Mittel charakterisiert ist), während die Literatur heute »dialogisiert« wird (dies vor allem, wo es um den Gedankenaufbau geht).

Schließlich muß der Übersetzer auch mit der Theater- und Schauspielertradition seines Landes rechnen. Auch in dieser Hinsicht gibt es Unterschiede zwischen den einzelnen Kulturzonen: »Ein französisches Publikum ist beispielsweise traditionsgemäß eher bereit, stilisierte Formen anzuerkennen, als ein amerikanisches (vgl. *Die Irre von Chaillot*). Im amerikanischen Drama, das vom realistischen Detail genährt wird, trägt uns die Rückblende von der augenblicklichen Wirklichkeit in eine vergangene Wirklichkeit zurück; hier besteht die Absicht, Charaktere oder Ereignisse der Vergangenheit zu erläutern. Der Zweck der französischen Rückblende ist eine Mischung von Idee und Realität, ein oftmals verwirrendes Gemenge von symbolischem Material aus der Vergangenheit und Gegenwart, eine schwer faßbare Bezogenheit auf historische, politische und kulturelle Ereignisse. . . Die Toleranz des englischen Publikums gegenüber Worten ohne Handlung ist weit geringer als die eines französischen.«⁶⁶

3 Die semantischen Kontexte

In der epischen Prosa wird die Bedeutung weitgehend auf einer Ebene realisiert: das Sprachzeichen benennt eine gewisse außersprachliche Wirklichkeit. Der Theaterdialog ist in semantischer Hinsicht komplizierter, da die Replik neben der Beziehung zu den genannten Objekten noch in eine Reihe von weiteren semantischen Beziehungen treten kann: a) in eine Beziehung zu den Gegenständen auf der Bühne bzw. zur dramatischen Situation, b) gleichzeitig kann sie für verschiedene Zuhörer verschiedene Bedeutung haben, also Bestandteil mehrerer semantischer Kontexte sein.

a) Die Beziehung zu den sichtbaren Gegenständen auf der Bühne, den Requisiten, tritt nur in manchen Situationen klarer in den Vordergrund. Der Dramatiker weist dann auf Gegenstände und Situationen, die auf der

tro e revisam, deste ponto de vista, nossa concepção da língua de palco.

O diálogo moderno atém-se estritamente à língua falada, porque consegue compreender o modo como o falante do povo organiza seus pensamentos, o que ele conclui em qual ordem de realidade e quando suas expressões entram na trilha dos clichês habituais. A literatura não dramática também apropriou-se desta arte hoje em dia, e “dialoga”, neste sentido, também com uma parte da prosa narrativa. A prosa moderna desenvolveu não apenas uma escala completa de recursos, como, por exemplo, o discurso indireto, o monólogo interior, o fluxo de consciência, etc., mas também aprendeu a pensar “dialogicamente”, isto é, a apreender os traços que são típicos do pensamento menos estilizado e, por isso, se tornam mais diretamente evidentes nas manifestações faladas, particularmente em falantes simplórios.

Exageradamente, poderíamos dizer que os autores antigos expressavam muitos pensamentos literários, por causa do efeito estilístico, em linguagem coloquial (que é caracterizada por recursos fonéticos e morfológicos), enquanto a literatura atual se tornou “dialógica” (sobretudo onde se trata da construção do pensamento).

Por fim, o tradutor deve contar com a tradição teatral e do espetáculo de seu país. Mesmo em relação a isto, há diferença entre cada zona cultural: “um público francês é, por exemplo, tradicionalmente mais disposto a admitir formas estilizadas, do que um americano (cf. *La Folle de Chaillot*). No drama americano, ligado ao detalhe realista, o *flashback* da realidade momentânea nos leva de volta a uma realidade passada; neste caso, há a intenção de explicar personagens ou resultados do passado. A finalidade do *flashback* francês é uma mistura de ideia e realidade, uma mescla frequentemente confusa de material simbólico do passado e do presente, uma relação dificilmente compreensível de eventos históricos, políticos e culturais... A tolerância de um público inglês diante de palavras sem ação é bastante menor do que a de um francês”.¹⁴⁹

3. Os contextos semânticos

Na prosa épica, o significado é realizado, em grande parte, em um plano: o signo linguístico designa uma certa realidade extralinguística. O diálogo teatral, do ponto de vista semântico, é mais complicado, visto que a réplica, além da relação com os objetos mencionados, ainda pode invadir uma série de outras relações semânticas: a) em uma relação com os temas no palco, ou seja, com a situação dramática, b) ao mesmo tempo, pode ter diferentes significados para diferentes espectadores, portanto, ser parte

¹⁴⁹ H. Knepler : Translation VS. Adaptation in the contemporary drama, in: *Langue et littérature*, Paris, 1961, p.199.

Bühne spielen, am häufigsten durch Demonstrativpronomina oder durch Adverbien wie *hier, jetzt, dann* usw. hin. Oft wird der Gegenstand nicht einmal genannt, und die Replik gewinnt ihre volle Bedeutung erst, nachdem sie durch die Gegenstände, auf die sie hinweist, ergänzt wurde. Die Übersetzer nennen manchmal gern die Dinge mit ihrem vollen Namen, oder sie lassen die deiktischen Wörtchen aus und reißen in beiden Fällen den Dialog von der Situation auf der Bühne los, sie »entwurzeln« ihn.

Im Libretto zu Mozarts *Don Juan* berichtet der von Entsetzen gepackte Leporello Don Juan von den Bewegungen des zum Leben erwachten Komturs:

Colla marmorea testa
ei fà così, così!

Richtig übersetzt die bloße Deixis, die durch Gesten des Schauspielers ergänzt werden muß, Georg Schünemann:

Mit seinem Marmorkopfe
Da madit' er so, ja so.

C. F. Wittmann übersetzte beschreibend. Bei ihm erzählt Leporello mehr als er spielt:

So nickt er mit dem Kopfe,
Und scheint uns zu bedrohn.

Andererseits bewahrte (ja verstärkte gegenüber dem Original) Wittmann in der Registerarie die Hinweise auf das Verzeichnis, das Leporello in der Hand hält, weit besser als Schünemann:

Hier vierhundert im feurigen Welschland.
Da nur hundert im kältern Deutschland.
Hier hunderteins in dem pffigen Frankreich.
Aber in Spanien? – Ach, in Spanien
Schon tausend und zwei –
Nein tausend und drei,
Sie sind auch dabei!

Diese Suite Kammerkätzchen
Und hier manches Bürgerschätzchen,
An der Spitze drei Prinzessen,
Nun die Unzahl Baronessen,
Frauenzimmer jung und alt,

(Wittmann)

In Italien sechshundertundvierzig,
Hier in Deutschland zweihundertunddreißig,
Hundert in Frankreich und neunzig in Persien,
Aber in Spanien, ja, in Spanien,
Schon tausend und drei.

integrante de diversos contextos semânticos.

a) A relação com os temas manifestos no palco, os adereços, vem à tona mais claramente apenas em algumas situações. O dramaturgo indica os temas e situações que se passam no palco, frequentemente através de pronomes demonstrativos ou advérbios como, *aqui, agora, então*, etc. Frequentemente, o tema nem sequer é mencionado, e a réplica ganha seu significado total somente após ser completada pelos temas que ela indica. Os tradutores mencionam, às vezes, as coisas por seus nomes completos, ou omitem as palavras dêiticas e retiram o diálogo, em ambos os casos, da situação de palco, eles o “desenraizam”.

No libreto de *Don Juan* de Mozart, Leporello cheio de espanto conta a Don Juan dos movimentos do comandante ao despertar para a vida:

Colla marmorea testa

Ei fà cosi, cosi!

Georg Schünemann traduz corretamente a dêixis simples, que deve ser completada por gestos do ator:

Mit seinem Marmorkopfe

Da macht' er so, ja so.

C.F. Wittmann traduziu de modo descritivo. Para ele, Leporello conta mais do que representa:

So nickt er mit dem Kopfe,

Und scheint uns zu bedrohn.

Por outro lado, Wittmann conserva (mais acentuadamente do que no original), no catálogo de árias, a indicação da referência ao catálogo que Leporello tem nas mãos bem melhor do que Schünemann:

Hier vierhundert im feurigen Welschland.

Da nur hundert um kältern Deutschland.

Fier hunderteins in dem pfiffigen Frankreich.

Aber in Spanien? – Ach, in Spanien

Schon tausend und zwei –

Nein tausend und drei,

Sie sind auch dabei!

Diese Suite Kammerkätzchen

Und hier manches Bürgerschätzchen,

An der Spitze drei Prinzessen,

Nun die Anzahl Baronessen,

Frauenzimmer jung und alt,¹⁵⁰

(Wittmann)

In Italien sechshundertundviertig,

¹⁵⁰ Aqui quatrocentos na ardente Romandia./Lá somente cem ao redor da fria Alemanha ./Aqui ceto e um na astuta França./Mas e na Espanha? – Ah, na Espanha/Mil e dois - /Não, mil e três./Eles também estão por aqui!/Esta suite da Dama de companhia/E aqui muitas burguesinhas./À frente três princesas./Então, uma quantidade de Baronesas,/Damas jovens e velhas, N. do T.

Hier ein schmuckes Kammerkätzchen,
 Dort ein nettes Bürgerschätzchen,
 Kammerzofen, Baronessen,
 Hochgeborene Prinzessen,
 Mädchen sind's von jedem Stande,

(Schünemann)

b) Die Replik bzw. das Wort tritt in einem Theaterstück in mehrere semantische Kontexte ein: die einzelnen Gestalten auf der Bühne können sie ganz verschieden auffassen, und auch die Zuschauer können sie auf ihre eigene Art auslegen. Hamlet sagt z. B. in dem berühmten Dialog mit Ophelia: »Wer schon verheiratet ist, alle außer einem, soll das Leben behalten«. Für Ophelia hat diese Replik überhaupt keine verborgene Bedeutung, doch weiß der Zuschauer, daß Hamlet mit ihr auf den König Claudius zielt, der seine Mutter geheiratet hat und von dem er vermutet, daß er hinter dem Vorhang ihr Zwiegespräch belauscht. Darauf, daß die Replik gleichzeitig belauscht und gegebenenfalls von vielen Zuhörenden verschieden verstanden wird, wird eine ganze Reihe von Bühnennitteln aufgebaut, wie beispielsweise die dramatische Ironie, die Aufdeckung verborgener Absichten, Verkleidungsszenen u. ä. Der Übersetzer muß in solchen Fällen Formulierungen wählen, die es zulassen, daß die Replik auf verschiedene Weise verstanden wird.

Für die Ausdrucksstärke und für die Spannung eines Stücks sind die Vorfälle einer unheilverkündenden dramatischen Ironie besonders wichtig, bei denen ein sonst belanglos, von einer Gestalt geäußelter Ausspruch vom Zuschauer als die unbewußte Prophezeiung der Katastrophe verstanden wird, die ihr droht. Durch den Gebrauch solch doppeldeutiger, ironisch in die Zukunft weisender Motive ist Shakespeares *Macbeth* berühmt.

Als Macbeth auf der Burg Inverness eintrifft und seiner Gemahlin die Ankunft des Königs Duncan verkündet, antwortet Lady Macbeth:

He that's comin

must be provided for.

«Treffend übersetzt das ironische »provided for« (d. i. ermordet) Flatter (und ähnlich schon vor ihm z. B. Jacob und Friedrich Bodenstedt):

Er, der kommt,

Muß wohl versorgt sein.

«Und auch Schlegel:

Wohl versorgt

Muß der sein, der uns naht.

«Viele Übersetzer haben jedoch diese Ironie nicht verstanden und übersetzen beschreibend z. B. Ortlepp:

*Hier in Deutschland zweihundertunddreißig,
Hundert in Frankreich und neunzig in Persien,
Aber in Spanien, ja, in Spanien,
Schon tausend und drei.
Hier ein schmuckes Kammerkätzchen,
Dort ein nettes Bürgerschätzchen,
Kammerzofen, Baronessen,
Hochgeborene Prinzessen,
Mädchen sind's von jedem Stande,*¹⁵¹

(Schünemann)

b) A réplica, ou seja, a palavra, realiza-se em uma peça de teatro em múltiplos contextos semânticos: os personagens isolados no palco podem ser compreendidos de modos completamente diferentes e, mesmo os espectadores, podem interpretá-los de seu próprio modo: Hamlet diz, por exemplo, no famoso diálogo com Ofélia: “Quem já é casado, todos, exceto um, deve preservar a vida”. Para Ofélia, esta réplica não possui aparentemente nenhum significado oculto, porém, o espectador sabe que Hamlet visa, com ela, ao rei Claudius, que casou com sua mãe e de quem suspeita estar ouvindo sua conversa atrás das cortinas. O fato de que a réplica é ao mesmo tempo ouvida, e neste caso, compreendida de diferentes formas pelos espectadores, constitui uma sequência completa de recursos de palco, como, por exemplo, a ironia dramática, a detecção de intenções ocultas, cenas de fingimento, etc. O tradutor, nestas situações, deve escolher formulações que permitam que a réplica seja entendida de formas diferentes.

Para a força expressiva e para a tensão de uma peça, os acontecimentos de uma ironia dramática sinistra são especialmente importantes, de onde uma simples palavra dita pelo personagem é compreendida pelo espectador como a profecia inconsciente da catástrofe, que ela carrega. Famoso pelo uso de tais motivos ambíguos, ironicamente apontando para o futuro, é *Macbeth* de Shakespeare.

Quando Macbeth entra no burgo de Inverness e sua senhora anuncia a chegada do rei Duncan, Lady Macbeth responde:

*He that's comin
Must be provided for.*

Flatter traduz a irônica “*provided for*” (isto é, assassinado) precisamente (e de modo semelhante, já antes dele, Jacob e Friedrich Bodenstedt):

*Er, der kommt,
Muss wohl versorgt sein.*¹⁵²

¹⁵¹ Na Itália seiscientos e quarenta,/Aqui na Alemanha, duzentos e trinta, /Cem na França e noventa na Pérsia, /Mas na Espanha, sim, na Espanha,/Mil e três./Aqui uma enfeitada dama de companhia,/Lá uma adorável burguesinha/Camareiras, Baronesas,/Bem-nascidas princezas,/Damas de todas as classes. N. do T.

¹⁵² Ele que vem,/Deve ser bem tratado. N. do T.

Bereite jetzt das Nöthige, den Gast
Mit Anstand zu empfangen!

- oder Maurice Maeterlinck in seiner französischen Übersetzung:

Occupons-nous de celui qui vient.

- Zu Beginn des dritten Akts lädt Macbeth beim Abschied Banquo auf ein Mahl, und Banquo verspricht, bestimmt zu kommen. Der Zuschauer versteht dies als dramatische Ironie, er ahnt, daß Banquo vorher ermordet wird – und gleichzeitig ist es ein Vorzeichen für die Erscheinung von Banquos Geist bei dem Mahl:

MACBETH:

Fail not our feast.

BANQUO: My lord, I will not.

- Diese unheilverkündende Replik bewahren im großen und ganzen alle Übersetzer (außer Schiller, der sie ausläßt), z. B.:

MACBETH:

Fehl nicht mein Fest!

BANQUO: Nein, Herr, gewiß nicht.

(Flutter)

MACBETH: Ne manquez pas à notre fête.

BANQUO: Monseigneur, je n'y manquerai pas.

(Maeterlinck)

Ortlepp verstärkt sogar die Ironie:

MACBETH: O bleibt doch nicht bei unserm Gastmahl aus!

BANQUO: Ich fehle nicht! Ihr könnt Euch drauf verlassen!

- Banquo spricht gerade in dem Augenblick, da er an den versteckten Mördern vorbeigeht, davon, daß es regnen, daß »Regen fallen« werde. Der erste Mörder knüpft daran ironisch den Ruf, Banquos Haupt solle fallen:

BANQUO: It will be rain to-night.

Let it come down.

1-ST MURDERER:

Dieses schicksalhafte Wortspiel lösen die Übersetzer auf zweierlei Art:

ERSTER MÖRDER:

Fallen soll er!

BANQUO: Es gibt heut' nacht noch Regen.

(Flutter)

BANQUO: Il aura de la pluie cette nuit.

PREMIER ASSASSIN: Qu'elle tombe!

(Maeterlinck)

- oder:

BANQUO: Es wird ein Ungewitter geben!

Es schlägt ein!

ERSTER BANDIT:

(Ortlepp)

E também Schlegel:

Wohl versorgt

*Muss der sein, der uns naht.*¹⁵³

Muitos tradutores não entenderam, entretanto, esta ironia e traduziram de modo descritivo, por exemplo, Ortlepp:

Bereite jetzt das Nöthige, den Gast

*Mit Anstand zu empfangen!*¹⁵⁴

ou Maurice Maeterlinck em sua tradução francesa:

Occupons-nous de celui qui vient.

No começo do terceiro ato, Macbeth convida Banquo para um jantar de despedida e Banquo promete comparecer. O espectador entende isto como ironia dramática, ele pressente que Banquo será assassinado antes – e, ao mesmo tempo, é um presságio para o aparecimento do fantasma de Banquo no jantar:

MACBETH: Fail no tour feast.

BANQUO: My Lord, I will not.

Os tradutores, em sua grande maioria (exceto Schiller, que a ignorou), preservam esta réplica sinistra, por exemplo:

MACBETH: Fehl nicht mein Fest!

*BANQUO: Nein, Herr, gewiß nicht*¹⁵⁵

(Flutter)

MACBETH: Ne manquez pas à notre fête.

BANQUO: Monseigneur, je n'y manquerais pas.

(Maeterlinck)

Ortlepp até mesmo reforça a ironia:

MACBETH: O bleibt doch nicht bei unserm Gastmahl aus!

*BANQUO: Ich fehle nicht! Ihr könnt Euch drauf verlassen!*¹⁵⁶

Banquo fala exatamente no momento em que passa diante dos assassinos escondidos, que iria chover, que “ai vem chuva”. O primeiro assassino liga isto ironicamente à exclamação de que a cabeça de Banquo deve cair:

BANQUO: It will be rain to-night.

Ist MURDERER: Let it come down.

Os tradutores resolvem este jogo de palavras fatídico de duas maneiras:

ERSTER MÖRDER: Fallen soll er!

*BANQUO: Es gibt heut' nacht noch Regen.*¹⁵⁷

(Flutter)

BANQUO: Il aura de la pluie cette nuit.

¹⁵³ Bem tratado./Deve ser o que se aproxima. N. do T.

¹⁵⁴ Prepare agora o necessário, para o convidado /com dignidade receber. N. do T.

¹⁵⁵ MACBETH: Não falte meu banquete!/BANQUO: Não, senhor, certamente não. N. do T.

¹⁵⁶ MacBeth: Oh, não se ausente do nosso banquete!/Banquo: Não faltarei! Vós podeis contar conosco!

¹⁵⁷ Primeiro assassino: esta para cair!/Banquo: Haverá hoje à noite uma chuva. N. do T.

Besonders in modernen Stücken, die Simultanszenen verwenden (z. B. Eugene O'Neill: *Desire under the Elms*, Milan Kundera: *Die Schlüsselbesitzer*), treten beide Dialogreihen miteinander in eine Beziehung von Anspielungen, die wesentlich ist für die Schaffung der Atmosphäre oder für die Klärung der Idee eines Stücks.

4 Das Handeln durch Worte

Drama ist Handlung: die Gestalten haben ihre Ziele, die sie verfolgen, und weil die Ziele mancher Gestalten (oder Gruppierungen von Gestalten) auseinandergehen, kommt es zwischen ihnen zu einem Konflikt. Im Verlaufe dieses Konflikts bemüht sich jede der Gestalten (bewußt oder unbewußt), auf die übrigen Gestalten so zu wirken, daß sie ihr bei ihren Zielen behilflich oder wenigstens nicht hinderlich sind. Äußerlich offenbart sich dieses Bemühen in zwei Handlungstypen: 1. durch die physische Handlung, die physischen Taten, die sich freilich auch auf das Mimische beschränken können (Befehlsgeste, Ausdruck des Unwillens auf dem Gesicht u. a.), 2. durch die Handlung mit Worten, d. i. mit Repliken, und dies nicht nur in ihrem semantischen Inhalt, sondern auch in der Art, wie sie vorgetragen werden. Das Wort ist somit auf der Bühne nur eine Komponente der Willensbemühung der Gestalt, der Bemühung, in der vor allem der Gegensatz zwischen dem Ich und dem Du scharf zutage tritt (zwischen dem Standpunkt des sprechenden Subjekts und allen übrigen), in dem aber eine enge Korrelation und Symbiose zwischen den einzelnen Äußerungen dieses Ich besteht (das Wort wird durch die Geste ergänzt und umgekehrt).

Vor allem muß die Replik auf der Bühne auf eine ganz bestimmte Art vorgetragen werden. Die Schrift deutet nur sehr grob die phonetischen Qualitäten der Rede an. Sie ist nicht fähig, die sogenannten suprasegmentalen prosodischen Qualitäten, zu denen vor allem das Tempo, die Intonation, die nicht aus der Syntax sich ergebenden Pausen usw., zu erfassen. Diese Qualitäten können zum Teil durch den Satzbau angedeutet werden. In einem *wirklichen* Gespräch kann eine Gestalt einen vollkommen normal gebauten Satz zögernd, stotternd, affektiert vorbringen, der Dramatiker aber sollte den Satz so gestalten, daß diese expressiven Werte allein durch die Konstruktion angedeutet werden und er das Zögern, Stottern und die Affektiertheit *bezeichnet*. Er muß dem Schauspieler die Art des Vortrags, sei es durch die Replik selbst, sei es durch äußere Mittel, d. i. durch die Regieanweisung, nahelegen.

Wenn ganz am Anfang von *Frau Warrens Gewerbe* Pread Vivie anspricht und zu ahnen beginnt, daß er sich bei der Tochter von Frau Warren befindet, gerät dieser für Shaw typische Illusionist in Verlegenheit und vergewissert sich der Situation auf stockende Weise:

»Indeed! Perhaps – may I ask are you Miss Vivie Warren?

PREMIER ASSASSIN: *Qu'elle tombe!*

(Maeterlinck)

Ou:

BANQUO: *Es wird ein Ungewitter geben!*

ERSTER BANDIT: *Es schlägt ein!*¹⁵⁸

(Ortlepp)

Especialmente em peças modernas, que utilizam cenas simultâneas (por exemplo, Eugene O'Neill: *Desire under the Elms*; Milan Kundera: *Die Schlüsselbesitzer*), as duas sequências de diálogos entram em relação de alusões, que essencialmente serve para a criação da atmosfera ou para o esclarecimento da ideia de uma peça.

4. O ato através das palavras

Drama é ação: os personagens têm seus objetivos, os quais seguem, e porque estes objetivos dividem muitos personagens (ou grupamentos de personagens), ocorre entre eles um conflito. No decurso desse conflito, cada um dos personagens (consciente ou inconscientemente), procura produzir um efeito sobre os outros personagens de forma que sejam ajudados em seus objetivos ou, pelo menos, não atrapalhados. Externamente, este esforço se manifesta em dos tipos de ação: 1) através da ação física, atos físicos, que podem se limitar até mesma à mímica (gestos de comando, expressão de indignação no rosto, etc.); 2) através da ação com palavras, isto é, com réplicas e não apenas em seu sentido semântico, mas também no modo que são apresentadas. No palco, a palavra é, assim, apenas um componente do esforço de desejos do personagem, o esforço no qual é nitidamente evidente, sobretudo, a posição entre o *eu* e o *tu* (entre o ponto de vista do sujeito falante e todo o resto), mas no qual existe uma estreita correlação e simbiose entre as manifestações isoladas deste eu (a palavra é completada e invertida pelo gesto).

Acima de tudo, a réplica deve ser apresentada no palco de uma forma bastante determinada. A escrita sugere apenas grosseiramente as qualidades fonéticas do discurso. Ela não é capaz de alcançar as qualidades supra-segmentais prosódicas, entre as quais, sobretudo, o tempo, a entonação, as pausas não resultantes da sintaxe, etc. Estas qualidades podem ser sugeridas em parte pela construção frasal. Em uma conversa *real*, um personagem pode produzir uma frase construída de modo perfeitamente normal, hesitante, gaguejante, afetada, contudo, o dramaturgo poderia organizar a frase de forma que estes valores expressivos sejam sugeridos pela construção, e ele *determine* a hesitação, a gagueira e a afetação. Ele deve recomendar ao ator o modo de interpretação, seja na própria réplica, seja por recur-

¹⁵⁸ BANQUO: Haverá uma tormenta!
Primeiro bandido: Que venha! N. do T.

Die Übersetzung von Siegfried Trebitsch ist zu fließend und deshalb beschreibend und nicht dramatisch:

»So! – Dann gestatten Sie mir, bitte, die Frage, ob Sie vielleicht Fräulein Vivie Warren sind?«

Auch der Redestil einer Gestalt wird im Drama zur Handlung: er zeichnet nicht nur ihren Charakter, sondern schafft dadurch auch gleichzeitig die Voraussetzungen für ihren Konflikt und im allgemeinen Sinne dann für den Konflikt verschiedener Lebenseinstellungen und Ansichten, die von den einzelnen Gestalten verkörpert werden. Die Tiefe des auf der Szene geschaffenen Konflikts hängt oft von der Stärke des Kontrasts zwischen den verwendeten Stilmitteln ab. Berühmt ist in dieser Hinsicht der 2. Akt von Sean O'Caseys Stück *Der Pflug und die Sterne*, wo in den Dialog der Prostituierten Rosie mit dem Gastwirt von draußen die bombastische Kundgebung eines irischen nationalistischen Redners hereindringt:

ROSIE: It's no joke thryin' to make up fifty-five shillin's a week for your keep and laundry, an' then taxin' you a quid for your own room if you bring home a friend for th'night . . . If I could only put by a couple of quid for a swankier outfit, everithin' in the garden ud look lovely –

BARMAN: Whisht, till we hear what he's sayin'. *Through the window is silhouetted the figure of a tall man who is speaking to the crowd. The Barman and Rosie look out the window and listen.*

THE VOICE OF THE MAN: It is a glorious thing to see arms in the hands of Irishmen. We must accustom ourselves to the thought of arms, we must accustom ourselves to the sight of arms, we must accustom ourselves to the use of arms . . . Bloodshed is a cleansing and sanctifying thing, and the nation that regards it as the final horror has lost its manhood . . . There are many things more horrible than bloodshed, and slavery is one of them!

The figure moves away towards the right, and is lost to sight and hearing.

ROSIE: It's th' sacred truth, mind you, what that man's afther sayin'.

BARMAN: If I was only a little younger, I'd be Plungin' mad into th' middle of it!

ROSIE *who is still looking out of the window*: Oh, here's the two goms runnin' over again for all their oil!

Der Stil Rosies und der Stil des Redners sind hier geradezu Zeichen zweier verschiedener Lebensstile und der zwei Seiten des irischen Nationalcharakters: die leger und dabei ursprüngliche Äußerung der Prostituierten, voller konkreter Lebensdetails und kerniger Ausdrücke, unverblümt und einen diesseitigen Materialismus nicht verbergend. Demgegenüber die rhythmische Reihe rhetorischer Klischees des mit höheren Interessen operierenden Redners, der sich bemüht, eine idealisierte und sentimentalisierte Vorstellung vom Nationalcharakter zu schaffen. Diese zweite Stil-

sos externos, isto é, por instruções de direção.

Quando, no começo de *Mrs. Warren's Profession*, Pread dirige a palavra a Vivie e começa a suspeitar que esteja com a filha da Sra. Warren, isto leva à confusão típica do ilusionista Shaw, e assegura-se da situação de forma hesitante:

"Indeed! Perhaps – may I ask are you Miss Vivie Warren?"

A tradução de Siegfried Trebitsch é muito fluente e, por isso, descritiva e não dramática:

*"So! – Dann gestatten Sie mir, bitte, die Frage, ob Sie vielleicht Fräulein Vivie Warren Sind?"*¹⁵⁹

Mesmo o estilo discursivo de um personagem se torna ação em um drama: ele delimita não só seu caráter, mas também cria simultaneamente as condições para seu conflito e, em sentido geral, para o conflito entre diferentes atitudes e opiniões, que são encarnadas pelos personagens isolados. A profundidade do conflito criado no palco depende frequentemente da força do contraste entre os recursos estilísticos utilizados. É famoso, neste sentido, o segundo ato da peça de Sean O'Casey, *The Plough and the Stars*, onde a bombástica manifestação de um orador nacionalista irlandês vinda de fora é introduzida no diálogo da prostituta Rosie com o estalajadeiro:

ROSIE: It's no joke thry'in to make up fifty-five shillin's a week for your keep and laundry, na 'then taxin' you a quid for your own room if you bring home a friend for th'night...If I could only put by a couple of quid for a swankier outfit, everithin' in the garden ud look lovely –

BARMAN: Whisht, till we hear what he's sayin'. Thorough the window is silhouetted the figure of a tall man who is speaking to the crowd. The Barman and Rosie look out the window and listen.

THE VOICE OF THE MAN: It is a glorious thing to see arms in the hands of Irishmen. We must accustom ourselves to the thought of arms, we must accustom ourselves to the sight of arms, we must accustom ourselves to the use of arms...Bloodshed is a cleansing and sanctifying thing, and the nation that regards it as the final horror has lost its manhood...There are many things more horrible than bloodshed, and slavery is one of them! The figure moves away towards the right, and is lost to sight and hearing.

ROSIE: It's th' sacred truth, mind you, what that man's afther sayin'.

BARMAN: If I was only a little younger, I'd be Plungin' mad into th' middle of it!

ROSIE, who is still looking out of the window: Oh, here's the two gems runnin' over again for all their oil!

O estilo de Rosie e o estilo do orador aqui verdadeiramente signos de dois estilos de vida diferentes e os dois lados dos personagens nacionais irlandeses: a manifestação informal e, por isso, original da prostituta, cheia de detalhes concretos da vida e expressões fortes, sem rodeios e sem ocultar um materialismo mundano. Como contraste, a sequência rítmica de clichês retóricos realizada com "grande interesse" do orador, que se es-

¹⁵⁹ Assim, permita-me perguntar, por favor, se és, por acaso, a senhorita Vivie Warren? N.do T.

ebene erfaßte Georg Goyert gut in seiner Übersetzung, doch bot ihm die deutsche Sprache keinen genügend kernigen und vulgären Stil, der es ihm erlaubt hätte, auch die sprachliche Charakteristik und die Lebensanschauung Rosies treffend zu zeichnen:

ROSIE: Es ist nicht so einfach, fünfundfünfzig Schilling in der Woche für Unterhalt und Wäsche aufzubringen und dazu noch ein Pfund für das eigene Zimmer, wenn man einen Freund nachts mit nach Hause bringt. Wenn ich nur ein paar Pfund zusammenkriegte für eine nette Einrichtung, sähe alles bald anders aus.

KELLNER: Pst! Wollen man hören, was der sagt. *Durch das Fenster sieht man die Silhouette eines großen Mannes, der zu der Menge spricht. Kellner und Rosie sehen durch das Fenster und hören zu.*

STIMME DES MANNES: Es ist etwas Herrliches, Waffen in den Händen von Iren zu sehen. Wir müssen uns an den Gedanken der Waffen gewöhnen. Wir müssen uns an den Anblick von Waffen gewöhnen. Wir müssen uns an den Gebrauch von Waffen gewöhnen. Blutvergießen ist etwas Reinigendes und Heiligendes, und die Nation, die in ihm nur etwas Entsetzliches sieht, hat ihre Mannhaftigkeit verloren. Es gibt noch Entsetzlicheres als Blutvergießen, und das ist die Sklaverei.

Die Gestalt verschwindet nach rechts. Man sieht und hört sie nicht mehr.

ROSIE: Was der Mann da sagt, ist schon richtig.

KELLNER: Wenn ich nur ein wenig jünger wäre, ich machte mit wie keiner.

ROSIE *aus dem Fenster sehend*: Da kommen die beiden Prachtstücke, wollen einen heben.

Hier ist der Konflikt zwischen den beiden Lebensauffassungen abgeschwächt, es fehlt der als Parodie stilisierte Hintergrund zu der bombastischen Manifestation des Redners, also jene geringschätzige Ironie, um derentwillen das Stück in Irland ausgepfiffen und der Autor zur Emigration nach England gezwungen wurde. Es wirkt hier zweifellos auch die Tatsache, daß die englische Literatur eine Tradition für die graphische Kennzeichnung der vulgären Aussprache ausgearbeitet hat, während im deutschen Text die phonetische Gestaltung der Rede der Interpretation durch den Schauspieler überlassen bleibt.

Da der Dialog Worthandlung ist, geht es bei der Übersetzung auch um die Beibehaltung der Willensintensität, mit der die Gestalt an den Gegenspieler appelliert, um ihn zu irgendeiner Aktion zu bewegen. In manchen Dramentypen – besonders oft bei Anton Čechov – ist diese Intensität wiederum verhüllt. In *Onkel Vanja* gibt Sonja der Amme die Befehle in der Regel indirekt, im Konditional, die Übersetzerin (H. Angarowa) dagegen oft direkt, im Imperativ:

força para criar uma representação idealizada e sentimental do caráter nacional. Georg Goyert compreendeu bem estes dois níveis estilísticos em sua tradução, apesar de a língua alemã não lhe oferecer um estilo suficientemente enérgico e vulgar, que também lhe permitisse mostrar precisamente as características linguísticas e a mentalidade de Rosie:

ROSIE: Es ist nicht so eifach, fünfundfünfzig Schilling in der Woche für Unterhalt, und Wäsche aufzubringen und dazu noch ein Pfund für das eigene Zimmer, wenn man einen Freund nachts mit nach Hause bringt. Wenn ich nur ein paar Pfund zusammenkriegt für eine nette Einrichtung, sähe alles bald anders aus.

KELLNER: Pst! Wollen man hören, was der sagt. Durch das Fenster sieht man die Silhouette eines großen Mannes, der zu der Menge spricht. Kellner und Rosie sehen durch das Fenster und hören zu.

STIMME DES MANNES: Es ist etwas Herrliches, Waffen in den Händen von Iren zu sehen. Wir müssen uns an den Gedanken der Waffen gewöhnen. Wir müssen uns an den Anblick der Waffen gewöhnen. Wir müssen uns an den Gebrauch der Waffen gewöhnen. Blutvergießen ist etwas Reinigendes und Heiliges, und die Nation, die in ihm nur etwas Entsetzliches sieht, hat ihre Mannhaftigkeit verloren. Es gibt noch Entsetzlicheres als Blutvergießen, und das ist die Sklaverei.

Die Gestalt verschwindet nach rechts. Man sieht und hört sie nichts mehr.

ROSIE: Was der Mann da sagt, ist schön richtig.

KELLNER: Wenn ich nur ein wenig jünger wäre, ich machte mit wie keiner.

*ROSIE aus dem Fenster sehend: Da kommen die beiden Prachtstücke, wollen einen heben.*¹⁶⁰

Aqui o conflito entre as duas concepções é enfraquecida, falta o segundo plano estilizado como paródia da manifestação bombástica do orador, portanto, toda ironia de menosprezo, que fez com que a peça fosse vaiada na Irlanda e o autor forçado a emigrar para a Inglaterra. Também tem efeito aqui o fato de que a literatura inglesa elaborou uma tradição da identificação gráfica da pronúncia vulgar, enquanto, no texto alemão, a organização do discurso é deixada a cargo da interpretação do ator.

Visto que o diálogo é ação verbal, na tradução, trata-se da conservação da intensidade da vontade com que a personagem apela ao ator do tema, para induzir neste alguma ação. Em muitos tipos dramáticos – especialmen-

¹⁶⁰ ROSIE: Não é fácil juntar 55 shillings por semana para comida e roupa limpa, e ainda mais uma libra pelo quarto, se a gente trás um amigo pra casa à noite. Quando arrumei algumas libras por um bom estabelecimento, tudo ficou diferente./GARÇOM: Psiu! Vamos ouvir o que ele diz. Através da janela se vê a silhueta de um homem alto, que fala para multidão. Garçom e Rosie olham pela janela e prestam atenção. /VOZ DO HOMEM: É algo maravilhoso, ver armas nas mãos dos Irlandeses. Devemos nos acostumar com a ideia das armas. Devemos nos acostumar com a aparência das armas. Devemos nos acostumar com o uso das armas. O derramamento de sangue é algo purificador e sagrado, a nação, que vê isto apenas como algo horrível, perdeu sua masculinidade. Há algo ainda mais horrível do que o derramamento de sangue, e isto é a escravidão. A figura desaparece à direita. Não se ouviu nem viu nada mais./ROSIE: O que o homem disse é verdade./Garçom: se eu fosse um pouco mais novo, eu participaria como ninguém./ROSIE olhando pela janela: Aí vêm os dois exemplos, querendo matar o bicho. N. do T.

SONJA: Ty by ložilas', njanečka. Uže pozdno!

SONJA: Geh zu Bett, Mütterchen. Es ist spät.

Im Versdrama sind Rhythmus und Reim oft eine ergiebige Quelle der szenischen Dynamik des Dialogs. Zu Beginn des vierten Auftritts im zweiten Akt von *Tartuffe* greift Valère Marianne mit einem eleganten Verspaar an, indem er Nondialance vortäuscht:

On vient me débiter, Madame, une nouvelle
Que je ne savais pas, et qui sans doute est belle.

Im weiteren Gespräch verliert er jedoch seine Sicherheit, er fragt mit aufgeregten, unvollständigen Versen, worauf Marianne mit gereimten Zweizeilern antwortet:

MAR.: Quoi?

VAL.: Que vous épousez Tartuffe.

MAR.: Il est certain
Que mon père s'est mis en tête ce dessein.

VAL.: Votre père, Madame...

MAR.: A changé de visée:
La chose vient par lui de m'être proposée.

VAL.: Quoi? sérieusement?

MAR.: Oui, sérieusement.

Il s'est pour cet hymen déclaré hautement.

VAL.: Et quel est le dessein ou votre âme s'arrête?

Nach dieser Frage verliert Marianne ihre Sicherheit, und jetzt beginnt sie zu stottern. Nun ist es Valère, der ihre Verse zuende spricht und dessen Repliken durch die Reime den Charakter abgeschlossener ausgefeilter Aphorismen erhalten:

MAR.: Je ne sais.

VAL.: La réponse est honnête.
Vous ne savez?

MAR.: Non.

VAL.: Non?

MAR.: Que me conseillez vous?

VAL.: Je vous conseille, moi, de prendre cet époux.

MAR.: Vous me le conseillez?

VAL.: Oui.

MAR.: Tout de bon?

VAL.: Sans doute.

Le choix est glorieux, et vaut bien qu'on l'écoute.

te em Anton Tchecov – é, por sua vez, velada. Em *Tio Vânia*, Sonja, em geral, dá ordens à ama, de forma indireta, no condicional, a tradutora (H. Angarowa), em contrapartida, usa a forma direta, no imperativo:

Sonja: Ty by ložilas', njanečka. Uže pozdo!

*Sonja: Geh zu Bett, Mütterchen. Es ist spät.*¹⁶¹

No drama em verso, ritmo e rima frequentemente são uma fonte fértil da dinâmica cênica do diálogo. No começo da quarta cena no segundo ato de *Tartufo*, Valère aborda Marianne com um elegante par de versos, nos quais ele simula indiferença:

On vient me débiter, Madame, une nouvelle

Que je ne savais pas, et qui sans doute est Belle.

Em outras conversas, contudo, ele perde sua segurança, perguntando com versos nervosos e incompletos, aos quais Marianne responde com epigramas rimados:

Mar.: Quoi?

Val.: Que vous épousez Tartuffe.

Mar.: Il est certain

Que mon père s'est mis em Tetê ce dessein.

Val.: Votre père, Madame...

Mar.: A changé de visée:

La chose vient par lui de m'être proposée.

Val.: Quoi? Sérieusement?

Mar.: Oui, sérieusement.

Il s'est pour cet hymen declare hautement.

Val.: Et quell est le dessein ou votre âme s'arrête?

Após esta pergunta Mariannne perde sua segurança e agora ela começa a gaguejar. Então é Valère quem conclui os versos dela e cujas réplicas mantêm os aforismos com um retoque final dado pelo personagem através das rimas:

Mar.: Je ne sais.

Val.: La réponse est honnête.

Vous ne savez?

Mar.: Non

Val.: Non?

Mar.: Que me conseillez vous?

Val.: Je vous conseille, moi, de prendre cet époux.

Mar.: Vous me le conseillez?

Val.: Oui.

Mar.: Tout de bom?

Val.: Sans doute.

Le choix est glorieux, et vaut bien qu'on l'écoute.

Neste momento, a aparente indiferença de Valère permite a Marianne encontrar o equilíbrio e daí em diante inicia entre os dois amantes um

¹⁶¹ SONJA: Vá para a cama, mãezinha. É tarde. N. do T.

In diesem Augenblick verhilft Valères scheinbare Gefühllosigkeit Marianne, das Gleichgewicht wiederzufinden, und von nun an entsteht zwischen den beiden Liebenden ein Wortduell, das sich stilistisch durch die Stichomythie ausdrückt:

MAR.: Hé bien! c'est un conseil, Monsieur, que je reçois.

VAL.: Vous n'aurez pas grand'peine à le suivre, je crois.

MAR.: Pas plus qu'à le donner en a souffert votre âme.

VAL.: Moi, je vous l'ai donné pour vous plaire, Madame.

Die Gliederung in Verse und besonders die Reime werden also hier sehr wirkungsvoll auf die dramatische Situation angewendet, so daß die Überlegenheit einer Gestalt im Dialog auf die andere verschoben wird. Deshalb ist es hier notwendig, die Beziehung zwischen dem Gedanken und dem Vers zu erhalten. Und es ist bemerkenswert, welche geringe Sorgfalt die – sonst so sorgfältigen – deutschen Übersetzer den Molièreschen Versen widmen und wieviel niedriger das Niveau der Molière-Übertragungen ist als das der anderen Theater- und Poesieübersetzungen in Deutschland.

Wolf Graf Baudissin und Emilie Schröder berauben durch die reimlose Übersetzung Molière der dramatischen Interpretation der Auftritte, die er, wie wir gesehen haben, oft gerade mit den Mitteln des Verses durchführt. Um wieviel farbloser der reimlose Dialog ist, zeigt ein kleiner Ausschnitt aus der Übersetzung Baudissins:

VAL.: Was muß ich hören, Fräulein! Man erzählt sich unerhörte Neuigkeiten!

MAR.: Welche?

VAL.: Daß Ihr verlobt seid mit Tartuffe.

MAR.: Mein Vater

Ist allerdings der Ansicht . . .

VAL.: Euer Vater . . .

MAR.: Hat andre Pläne jetzt für mich; er schlug

Mir eben jetzt die Heirat vor.

VAL.: Im Ernst? . . .

Ludwig Fulda behält den Reim zwar bei, doch verwendet er Kreuzreime. Dadurch gewinnt der Reim zwar eine dekorative Wirkung, doch wird er wertlos für die dramatische Aktion. Umarmenden und Kreuzreimen fehlt die punktierende Funktion des Reimpaars, sie verbinden entferntere Teile der Replik und zudem noch andere als im Original.

VAL.: Ich weiß nicht, Fräulein, ob man sich geirrt:

Mir ist da eine Nachricht zugekommen . . .

MAR.: Was denn?

duelo verbal que se expressa estilisticamente através da esticometria:

Mar.: Hé bien! C'est um conseil, Monsieur, que jê reçois.

Val.: Vous n'aurez pás grand'peine à le suivre, je crois.

Mar.: Pas plus qu'à le Donner em a souffert votre âme.

Val.: Moi, je vous l'ai donné pour vous plaire, Madame.

Portanto, a divisão em versos e principalmente as rimas são aplicadas aqui de forma muito impressionante à situação dramática, de forma que a superioridade de uma personagem no diálogo seja deslocada para a outra. Por isso, aqui é necessário preservar a relação entre os pensamentos e os versos. E é notável quão pequeno é o cuidado que os tradutores alemães dedicaram aos versos de Molière e como o nível das translações de Molière é inferior ao das outras traduções teatrais e poéticas na Alemanha.

Wolf Graf Baudissin e Emilie Schröder, através da tradução não rimada de Molière, privam de interpretação dramática as cenas que, como vimos, ele realiza frequentemente com o recurso do verso. Um pequeno trecho da tradução de Baudissin mostra como é incolor o diálogo sem rimas:

Val.: Was muss ich hören, Fräulein! Man erzählt sich unerhörte Neuigkeiten!

Mar.: Welche?

Val.: Dass Ihr verlobt seid mit Tartuffle

Mar.: Mein Vater...

Ist allerdings der Ansicht...

Val.: Eur Vater...

Mar.: Hat andre Pläne jetzt für mich; er schlug

Mir eben jetzt die Heirat vor.

*Val.: Im Ernst?*¹⁶²

Ludwig Fulda conserva a rima, embora utilize rimas cruzadas. Apesar da rima ganhar um efeito decorativo, ela se torna sem valor para a ação dramática. A função pontual da epigrama está ausente nas rimas abrangentes e cruzadas, elas ligam partes distantes da réplica, diferente, portanto, do original.

Val.: Ich weiß nicht, Fräulein, ob man sich geirrt:

Mir ist da eine Nachricht zugekommen...

Mar.: Was denn?

Val.: Dass Herr Tartuff Ihr Gatte wird.

Mar.: Mein Vater hat es sich so vorgenommen.

Val.: Ihr Vater?

Mar.: Ja, so lautet sein Entschluß;

Noch eben hat er mir's befohlen.

Val.: Im Ernst?

Mar.: In vollem Ernst und unverhohlen

Sagt er, dass ich mich ihm verbinden muss.

¹⁶² Val.: E o que tenho ouvido, senhorita! Contam uma novidade incrível! Mar.: Qual? Val.: Que estas noiva de Tartuffle! Mar.: Meu pai... é desta opinião. Val.: Seu pai... Mar.: tem outros planos para mim agora, ele propôs... Só agora o casamento. Val.: Sério? N. do T.

VAL.: Daß Herr Tartüff Ihr Gatte wird.

MAR.: Mein Vater hat es sich so vorgenommen.

VAL.: Ihr Vater?

MAR.: Ja, so lautet sein Entschluß;

Noch eben hat er mir's befohlen.

VAL.: Im Ernst?

MAR.: In vollem Ernst und unverhohlen

Sagt er, daß ich mich ihm verbinden muß.

VAL.: Und sie bestimmen sich wohl noch?

MAR.: Ich weiß nicht...

VAL.: O, die Antwort ist vergnüglich.

Sie wissen nicht...

MAR.: Nein. – Raten Sie mir doch!

VAL.: Dann rat' ich: Nehmen Sie ihn unverzüglich!...

Die Reimkomposition der Szene ist bei Paul Althaus weitgehend beibehalten, manchmal auch um den Preis des Versmaßes:

VAL.: Ich hörte eben eine Neuigkeit,

Die mich, weiß Gott, ganz ungemein erfreut.

MAR.: Die ist?

VAL.: Sie heiraten Tartüff.

MAR.: Es scheint,

Daß mich mein Vater umzustimmen meint.

VAL.: Ihr Vater, Fräulein?

MAR.: Ja, er ändert seinen Plan.

Er trug Tartüff mir eben an.

VAL.: Im Ernst?

MAR.: Im vollen Ernst, das ists ja eben.

Er hat Tartüff anscheinend schon sein Wort gegeben.

VAL.: Und was, mein Fräulein, ist nun Ihr Entschluß?

MAR.: Weiß ichs?

VAL.: Die Antwort ist wie ein Verlobungskuß!

Sie wissens nicht?

MAR.: Nein.

VAL.: Nein?

MAR.: Was täten Sie an meiner Stelle?

VAL.: Ich nähm Tartüff und möglichst schnelle!

Die Übersetzung von Althaus bringt freilich eine bedeutungsmäßig andere Interpretation der Szene. Marianne, deren Repliken im Original Valère im Ungewissen lassen, ob sie letzten Endes nicht doch mit dem Plan ihres Vaters einverstanden ist und ihn dadurch zu den elegant gefühllosen Antworten provozieren, distanziert sich in der Fassung von Althaus

Val.: Und sie bestimmen sich wohl noch?

Mar.: Ich weiß nicht...

Val.: O, die Antwort ist vergnüglich.

Sie wissen nicht...

Mar.: Nein. – Raten Si emir doch!

*Val.: Dann rat'ich: Nehmen Sie ihn unverzüglich!...*¹⁶³

A composição da rima da cena é preservada em grande parte por Paul Althaus, às vezes à custa da métrica.

Val.: Ich horte eben eine Neuigkeit,

Die mich, weiß Gott, ganz ungemein erfreut.

Mar.: Die ist?

Val.: Sie heiratet Tartüff.

Mar.: Es scheint,

Dass mich mein Vater umzustimmen meint.

Val.: Ihr Vater, Fräulein?

Mar.: Ja, er ändert seinen Plan.

Er trug Tartüff mir eben an.

Val.: Im Ernst?

Mar.: Im vollen Ernst, das ists ja eben.

Er hat Tartüff anscheinend schön sein Wort gegeben.

Val.: Und was, mein Fräulein, ist nun Ihr Entschluß?

Mar.: Weiß ichs?

Val.: Die Antwort ist wie ein Verlobungskuß!

Sie wissen nicht?

Mar.: Nein.

Val.: Nein?

Mar.: Was täten Sie an meiner Stelle?

*Val.: Ich nähm Tartüff und möglichst schnelle!*¹⁶⁴

A tradução de Althaus certamente trás uma interpretação significativamente diferente da cena. Marianne, cuja réplica no original deixa Valère incerto se, no final, ela não concordaria com o plano de seu pai, provocando-o, assim, com respostas elegantemente insensíveis, se distancia, na versão de Althaus, logo no começo, das intenções de seu pai: “...*mich mein*

¹⁶³ Val.: Eu não sei, senhorita, se se engaram:/ Chegou-me uma notícia.../Mar.: O que?/Val.: Que o sr. Tartuff será seu esposo./Mar.: Meu pai assim propos./Val.: Seu pai?/Mar.: Sim, assim é sua decisão:/ Foi o que ele me ordenou./Val.: Sério?/Mar.: Bastante sério e direto/ Disse ele que eu devo me unir a ele./Val.: e você já se decidiu?/Mar.: Eu não sei.../Val.: Oh, a resposta é agradável.Você não sabe.../Mar.: Não. – Aconselhe-me, sim!/Val.: Então aconselharei: Aceite-o imediatamente!... N. do T.

¹⁶⁴ Val.: Eu ouvi uma novidade./ Que, sabe Deus, me deixou extremamente feliz
Mar.: Que é?/Val.: Você casará com Tartuff./Mar.: Parece que./ Meu pai mudou de opinião./Val.: Seu pai, senhorita?/Mar.: Sim, ele mudou seu plano. Ele ofereceu me a Tartuff./Val.: Sério?/Mar.: Muito sério, é justamente isso./ Aparentemente, ele já deu sua palavra à Tartuff./Val.: E qual, minha senhora, é a sua decisão?/Mar.: E eu sei?/Val.: a resposta é como um beijo de noivado!/ Você não sabia?/Mar.: Não./Val.: Não?/Mar.: O que o senhor faria em meu lugar?/Val.: Eu aceitaria Tartuff e o mais rápido possível! N. do T.

gleich zu Beginn von den Absichten ihres Vaters: »... mich mein Vater umzustimmen meint... das ist ja eben... Er hat Tartüff anscheinend schon sein Wort gegeben«. Und auch Valère macht hier eher eine »edle Geste«, als spitz und elegant zu spielen:

Gewiß. Die Sache ist mir viel zu wichtig,

Als daß ich Ihnen leichten Herzens riete.

Bei dieser Interpretation verliert allerdings die Pointierung durch den Reim einen Teil ihres Sinnes.

Auch die rhythmische Lösung des Verses kann dem Schauspieler seine Arbeit wesentlich erleichtern oder erschweren, sie kann dem Gedanken Spannkraft verleihen oder ihn, im Gegenteil, zerstückeln. Dies ist besonders offenkundig bei der Übersetzung Shakespeares, und diese Problematik wurde von Richard Flatter und seinen Kritikern eingehend analysiert. Deshalb sollen hier nur zusammenfassend die zwei wichtigsten rhythmischen Mittel Shakespeares erwähnt werden:

(i) Shakespeare variiert im Laufe einer dramatischen Situation häufig das Tempo. Hiervon soll bei den Ausführungen über das Tempo des daktylischen Verses eingehender gesprochen werden.

(ii) In der Mitte der Shakespeareschen Blankverse begegnen sich oft zwei starke Wortakzente, und es entsteht dadurch eine nachdrückliche Trennung im Fluß der Gedanken. Diese deckt sich oft mit einem dramatischen Bruch in der Situation. Man vergleiche z. B. den Augenblick, da Julia vom meditativen Monolog zur Anrede an die Amme übergeht:

How shall that faith return to earth,
Unless that husband send it me from heaven
By leaving *earth*? – *Comfort* me, counsel me.

Wie kann mein Eid vom Himmel wiederkehren,
So lang mein Gatte nicht, entfloh'n in Himmel,
Ihn niederschickt? *Tröst* mich doch, hilf mir doch! (Flatter)

Flatters Bemühen, auch diese Ausdruckswerte des Verses zu bewahren, ist achtsam, freilich ist dies ein maximales Ziel, das sich kaum immer verwirklichen lassen.

Für die Art, wie die Replik »handelt«, ist der Grad der Stilisierung selbst wichtig. Es hat Folgen für die Gattungseigenschaften eines Stücks, ob die Versstruktur betonter oder verhüllter ist. Der Regisseur kann die Tatsache, daß es sich um ein poetisches, in Versen geschriebenes Drama handelt, betonen oder unterdrücken, er kann vom Schauspieler eine an Naturalismus grenzende Zivilität verlangen oder andererseits einen kame-ralen, mehr »deklamatorischen« Stil. Je nach seiner Auffassung muß sich der Regisseur auch für die passende Übersetzung entscheiden. Der daktylo-trochäische Typ des Jambus steht der zivilen Auffassung näher als der

Vater umzustimmen meint...das ists ja eben...Er hat Tartüff anscheinend schon sein Wort gegeben". E mesmo Valère representa aqui mais um "gesto nobre" do que mordaz e elegante.

*Gewiß. Die Sache ist mir viel zu wichtig.
Als dass ich Ihnen leichten Herzens riete.*¹⁶⁵

Nesta interpretação, sobretudo a agudeza, através da rima, perde uma parte de seu sentido.

Também a resolução rítmica do verso pode, essencialmente, facilitar ou dificultar ao ator seu trabalho, ela pode atribuir tensão ao pensamento ou, ao contrário, desmembrá-lo. Isto é especialmente notório nas traduções de Shakespeare e esta problemática foi analisada detalhadamente por Richard Flatter e seus críticos. Por isso, aqui serão mencionados apenas resumidamente os dois recursos rítmicos mais importantes de Shakespeare:

(i) Shakespeare varia, no decorrer de uma situação dramática, o tempo. Isto deve ser dito mais detalhadamente na apresentação sobre o tempo do verso dáctilo.

(ii) No meio dos versos brancos shakespearianos, se encontram frequentemente duas palavras fortes, e resulta disso uma separação enfática do fluxo do pensamento. Isto corresponde a uma quebra dramática da situação. Pode-se comparar, por exemplo, o momento em que Julieta passa de um monólogo meditativo a uma abordagem à ama:

*How shall that faith return to earth,
Unless that husband send it me from heaven
By leaving earth? – Comfort me, counsel me.*

*Wie kann mein Eid vom Himmel wiederkehren,
So lang mein Gatte nicht, entflohn in himmel,
Ihr niederschickt? Tröst mich doch, hilf mir doch!*¹⁶⁶

(Flatter)

A tentativa de Flatter de também preservar o mesmo valor expressivo do verso é estimável, certamente esta é uma meta que quase nunca poderá ser realizada.

O grau de estilização em si é importante para o modo como a réplica "age". Há consequências para as propriedades do gênero de uma peça, se a estrutura do verso é acentuada ou dissimulada. O diretor pode acentuar ou suprimir a ação que trata um drama poético escrito em versos, ele pode exigir do ator uma formalidade beirando ao naturalismo ou, por outro lado, um estilo cameral, mais "declamatório". Dependendo de sua versão, o diretor deve decidir-se pela tradução adequada. O tipo dáctilo-troqueu do iambo aproxima-se mais da versão cortês, do que o iambo "puro" fortemente

¹⁶⁵ Claro que sim. A coisa para mim é muito importante/ Aconselho-a de ânimo leve. N. do T.

¹⁶⁶ Como pode meu juramento retornar do céu/Enquanto meu esposo não, fugindo do céu,/Manda-o para baixo? Consola-me, ajuda-me! N. do T.

stärker stilisierte ›reine‹ Jambus (besonders, wenn der ›poetische‹ Stil noch durch Inversionen in der Wortfolge und durch Poetismen des Wortschatzes verstärkt wird). In besonderem Maße beteiligt sind die Übersetzer an der Bestimmung der Gattung von Dramen der spanischen Klassik, weil sie dort die Möglichkeit haben, sich für eine Übersetzung in gereimten, assoziierenden oder ungereimten Versen zu entscheiden (hierüber ausführlicher im II. Teil).

5 Der Dialog und die Gestalten

Es wurde gesagt, daß der Theaterdialog ein System von semantischen Impulsen ist, eine Art ›semantische Energie‹, die auch die Gestaltung der übrigen Komponenten der Theateräußerung zu dramatischen Gebilden, vor allem zu Gestalten, macht. Ein guter Dialog enthält so viel von solchen bedeutungsmäßig ›leitenden Momenten‹, daß daraus eine lebendige Gestalt geschaffen, ihr Handeln motiviert werden kann und der Schauspieler bei der Darstellung der Gestalt nicht improvisieren und im Ungewissen tapen muß.

Verhältnismäßig leicht ist die Charakterisierung durch den Dialog dort, wo sich die Sprache der Gestalt unmittelbar auf irgendeinen bekannten Stiltypus, z. B. auf die Sprache der Bibel, stützt. Oscar Wildes Prophet Johanaan in *Salome* spricht eine Sprache, die von biblischen Wendungen durchdrungen ist, was seine Funktion als Fortsetzer der alttestamentarischen Propheten und gleichzeitig als Vorläufer Christi charakterisiert. Die stilistischen Signale haben hier alle deutschen Übersetzungen bewahrt. Frieda Uhl und Hedwig Lachmann mit fast übereinstimmenden Mitteln, Dr. Kiefer selbständig:

Frohlocke nicht, du Land Palästina, weil der Stab dessen, der dich schlug, gebrochen ist. Denn aus dem Samen der Schlange wird ein Basilisk erstehen, und was er gebiert, wird die Vögel verschlingen.

Wo ist er, dessen Sündenbecher übertollt jetzt ist? Wo ist er, der in einem silbernen Gewande eines Tages sterben wird im Angesichte alles Volkes? Heißt ihn kommen, auf daß er die Stimme dessen höre, der in den Wüsten und in den Häusern der Könige gerufen hat.

(Uhl)

Juble nicht, Land Palästina, weil die Rute dessen, der dich schlug, zerbrochen ist. Denn gezeugt aus dem Samen der Schlangen wird ein Drache entstehen, dessen Brut die Vögel verschlingen wird.

Wo ist der, dessen Becher schon voll ist von Scheußlichkeiten? Wo ist der, welcher sterben wird eines Tages vor allem Volk im silbernen Schleppgewande? Heißt ihn hierher kommen, auf daß er vernehme die Stimme dessen, welcher in Wüsten, in Königspalästen seinen Ruf ließ erschallen.

(Kiefer)

estilizado (principalmente quando o estilo “poético” ainda é reforçado por inversões nasequência de palavras e por poetizações do vocabulário). Os tradutores estão envolvidos, em grande medida, na determinação do gênero dos dramas do clássico espanhol, porque lá eles têm a possibilidade de decidirem-se por uma tradução em versos rimados, assonantes ou não rimados (a este respeito, mais detalhadamente, na segunda parte).

5. O diálogo e os personagens

Foi dito que o diálogo teatral é um sistema de impulsos semânticos, uma espécie de “energia semântica”, que produz a organização dos outros componentes da manifestação teatral em estruturas dramáticas, sobretudo em personagens. Um bom diálogo contém tantos momentos significativamente “condutores”, que criam um personagem vivo, suas ações podem ser motivadas e o ator não deve improvisar na representação do personagem e tatear no escuro.

É relativamente fácil a caracterização através do diálogo lá, onde a língua da personagem baseia-se diretamente em algum tipo estilístico conhecido, por exemplo, na língua da Bíblia. O profeta Jokanaan em *Salomé*, de Oscar Wilde, fala uma língua que é permeada de citações bíblicas, o que caracteriza sua função como sucessor dos profetas do Antigo Testamento e, ao mesmo tempo, como precursor de Cristo. Os sinais estilísticos estão preservados em todas as traduções alemãs. Frieda Uhl e Hedwig Lachmann com recursos quase coincidentes, Dr. Kiefer de modo genuíno:

Frohlocke nicht, Du Land Palästina, weil der Stab dessen, der dich schlug, gebrochen ist. Denn aus dem Samen der Schlange wird ein Basilisk erstehen, und was er gebiert, wird die Vögel verschlingen.

*Wo ist er, dessen Sündenbecher übervoll jetzt ist? Wo ist er, der in einem silbernen Gewande eines Tages sterben wird im Angesichten alles Volkes? Heißt ihn kommen, auf dass er die Stimme dessen höre, der in den Wüsten und in den Häusern der Könige gerufen hat.*¹⁶⁷

(Uhl)

Juble nicht, Land Palästina, weil die Rute dessen, der dich schlug, zerbrochen ist. Denn gezeugt aus dem Samen der Schlangen wird ein Drache entstehen, dessen Brut die Vögel verschlingen wird.

Wo ist der, dessen Becher schon voll ist von Scheußlichkeiten? Wo ist der, welcher sterben wird eines Tages vor allem Volk im silbernen Schleppgewande? Heißt ihn hierher kommen, auf dass er vernehme die Stimme dessen, welcher in

¹⁶⁷ Não vos alegrais, vós, Terra Palestina, porque a vara que vos golpeáveis, está quebrada. Pois, da semente da serpente renascerá um basilisco e o que ele der a luz devorará os pássaros. Onde está ele, cuja taça dos pecados é agora cheia? Onde está ele, que em um vestuário prateado morrera à vista de todos os povos? Diz-se que vem ao ouvir a voz daquele que clama nos desertos e nas moradas dos reis. N. do T.

Der sprachliche Charakter einer Gestalt muß nicht immer eindeutig sein. Die Kupplerin Ustinja Naumovna in Ostrovskijs *Bankrott* hat sprachlich gesehen zwei Gesichter; a) Sie spricht den »professionellen« Jargon, der durch Goldkind, Brillanten, Smaragde und andere Kosenamen aus dem Bereich der Edelmetalle und Edelsteine (I, 4 und II, 6-7) charakterisiert wird. In dem Augenblick, da sie ihre Entlohnung fordert (IV, 2-3), beginnt sie hart zu feilschen. Die professionelle Verstellung und die vulgäre Geldgier sind in ihr so verwurzelt, daß ihr auch in den Augenblicken der süßesten Zärteleien ein grobes Wort entschlüpft und sie, umgekehrt, auch wo der Streit um die Entlohnung seinen Gipfelpunkt erreicht, mechanisch das zur Gewohnheit gewordene Wort Goldkind verwendet:

Už ja vas, zolotyje, raspečataju: budete znat'! Ja vas tak po Moskve-to rasslavlju, čto stydno budet v ljudi glaza pokazat'! . . . Ach, ja dura, dura, dura, s kem ja svjazalas'! Dame-to zvanijem, s činom . . . T'fu! T'fu, T'fu!

Ich werde euch, meine Goldkinder, schon in Verruf bringen: ihr werdet es merken! In ganz Moskau werde ich es ausposaunen, daß ihr euch schämen werdet, den Leuten unter die Augen zu treten! . . . Ach, ich Dumme, ich Dumme, mit wem habe ich mich da eingelassen! Dame nennt man sie, mit Titel . . . Pfui! Pfui, Pfui!

Manchmal wird eine Gestalt durch einen ganzen Komplex sozial- und nationalbedingter sprachlicher Merkmale charakterisiert, der das Produkt einer besonderen historischen Entwicklung und der sozialen Struktur der Gesellschaft des Autors ist, und es ist deshalb überaus schwierig, die Gestalt bei der Übertragung in eine andere Sprache nicht zu verzeichnen. In Ostrovskijs *Wölfen und Schafen* ist die Großgrundbesitzerin Murzaveckaja, eine alte Jungfer, dadurch charakterisiert, daß sie altväterliche Redensarten verwendet. Diese reihen sie in die altväterlichen, patriarchalischen Traditionen des russischen Landes ein, sie selbst will sich aber damit den Anschein der »Volksverbundenheit« geben. Für den Übersetzer ist dies eine ungewöhnlich schwierige Situation. In den europäischen Hauptsprachen ist die Umgangssprache mehr von Elementen aus dem ethisch dynamischeren und sozial entwickelteren städtischen Milieu durchdrungen, und deshalb muß der Übersetzer die konservativen Rustikalismen durch irgendwelche neutralen Wendungen der Umgangssprache ersetzen.

Ein guter Dramatiker charakterisiert seine Gestalt von innen heraus, ihr sprachlicher Ausdruck wird vom Charakter diktiert und nicht umgekehrt. Es wäre deshalb ungesund, wenn der Übersetzer gleichsam zu einem Sammler der sprachlichen Eigenheiten der Gestalten würde. Seine Stilisierung sollte aus seiner Vorstellung von dem Charakter der Gestalt und dessen Entwicklung hervorgehen. Auch die Rolle hat ihre Perspektive: die Gestalt und ihre Beziehungen zu den Gegenspielern entwickeln sich vor den Augen der Zuschauer, und viele ihrer Züge sollen anfangs verborgen bleiben. Der Übersetzer kennt freilich die ganze Entwicklung, die

*Wüster, in Königspalästen seinen Ruf ließ erschallen.*¹⁶⁸

(Kiefer)

O caráter linguístico de um personagem não deve ser sempre claro. A casamenteira Ustinja Naumovna em *Bankrott*, de Ostrovskij, vista linguisticamente, possui duas faces: a) ela fala o jargão “profissional”, que é caracterizado através de preciosa, brilhante, esmeralda e outros nomes carinhos ligados aos metais preciosos e pedras preciosas (I, 4 e II, 6-7). No momento em que ela exige seu pagamento, começa a negociar duramente. O fingimento profissional e a cobiça vulgar estão tão enraizados nela que mesmo em momentos de maior ternura, lhe escapa uma palavra rude e, em contrapartida, quando uma briga sobre pagamento atinge seu clímax, utiliza, mecanicamente, a palavra que tornou-se um hábito, *preciosa*:

Už já vas, zoloty jě, raspečataju: budete znat'! Já vas tak pó Moskve-to rass-lavlju, čto stydno budet v ljudi glaza pakazat'!...Ach, ja dura, dura, dura, s kem já svjazalas'! Dame-to zvanijem, s činom... T'fu! T'fu!T'fu!

*Ich werde euch, meine Goldkinder, schon in Verruf bringen: ich werdet es merken! In ganz Moskau werde ich es aussposaunen, dass ihr euch schämen werdet, den Leuten unter die Augen zu treten!...Ach, ich Dumme, ich Dummen, mit wem habe ich mich da eingelassen! Dame nennt man sie, mit Titel...Pfui! Pfui! Pfui!*¹⁶⁹

Algumas vezes, um personagem é caracterizado por todo um complexo de marcas linguísticas condicionadas social e nacionalmente, as quais são o produto de um desenvolvimento histórico especial e da estrutura da sociedade do autor, sendo, por isso, extremamente difícil de não desfigurar os personagens na tradução para outra língua. Em *Wölfen und Schafen* de Ostrovskij, a senhoria Murzaveckaja é uma velha solteira, sendo caracterizada por utilizar ditados antiquados. Isto a incorpora às tradições patriarcais arcaicas da Rússia, apesar de ela mesma querer dar a impressão de “ligada ao povo”. Para o tradutor, esta é uma situação extraordinariamente difícil. Nas principais línguas europeias, a língua coloquial é mais permeada por elementos do meio urbano, eticamente mais dinâmicos e socialmente mais desenvolvidos, e, por isso, o tradutor deve substituir as rusticidades conservadoras por qualquer locução neutra da língua coloquial.

Um bom dramaturgo caracteriza seu personagem de dentro para fora, sua expressão linguística é ditada pelo caráter e não o contrário. Seria, por isso, insalubre, se o tradutor se tornasse como que um colecionador das características linguísticas do personagem. Sua estilização deveria resultar de

¹⁶⁸ Não jubila, Terra Palestina, porque a verga que te batia, está partida. Pois, gerado da semente da cobra, surgirá um dragão, cuja cria devorará os pássaros. Onde está aquele cuja taça já está cheia de atrocidades? Onde está aquele que morrerá um dia diante de todo o povo em longo manto prateado? Será que veio aqui para ouvir a voz do que deixa ressoar seu chamado nos desertos e palácios de reis. N. do T.

¹⁶⁹ Eu já lhes trouxe, minhas crianças de ouro, má reputação: Vocês perceberão! Em toda Moscou, eu alardeei que vocês se envergonharão de olhar as pessoas nos olhos!... Ah, estúpida, estúpida, com quem fui meter-me! Chamam-na Dama, com título... Oh! Oh! Oh! N. do T.

das Stück durchläuft, und er interpretiert sein Wissen manchmal schon in die Anfangsszenen hinein (z. B. in dem Redestreit zwischen Valère und Marianne in der zitierten Übersetzung von Althaus).

Im 1. Akt von *Frau Warrens Gewerbe* von Shaw kommen bei Vivie Warren Bekannte ihrer Mutter zusammen, und in der Unterhaltung taucht bald das Motiv eines Geheimnisses auf: welcher von den ehemaligen Liebhabern ihrer Mutter ist Vivies Vater? Sukzessive werden alle älteren Herren dieser Weekendgesellschaft ›vaterschaftsverdächtig, und dies in der Regel in dem Augenblick, da sie zu Vivie in einem Verhältnis stehen, das die Vaterschaft komplizieren würde: von Reverend Samuel wissen wir, daß er der Vater von Vivies Freier ist, von Crofts, daß er von Vivie erotisch angezogen wird. Wie sich Crofts dieser seiner Beziehung zu dem jungen Mädchen bewußt wird, forscht er bei Praed nach, wer ihr Vater sei:

CROFTS: *not believing him*: I know, of course, that you perhaps might feel bound not to tell if she had said anything to you. But it's very awkward to be uncertain about it now that we shall be meeting the girl every day. We don't exactly know how we ought to feel towards her.

PRAED: What difference can that make? We take her on her own merits. What does it matter who her father was?

Siegfried Trebitsch übersetzt:

CROFTS: *ungläubig*: Ich kann mir natürlich denken, daß Sie sich vielleicht verpflichtet fühlen nichts zu sagen, falls sie Ihnen irgend etwas anvertraut haben sollte – aber es ist sehr peinlich, darüber im unklaren zu sein, jetzt, wo wir dem Mädchen jeden Tag begegnen werden. Wir wissen nicht genau, was wir ihr gegenüber empfinden dürfen.

PRAED: Was macht denn das aus? Wir wollen sie nach ihren eigenen Verdiensten behandeln. Was liegt daran, wer ihr Vater ist?

Das englische *merits* ist natürlich nicht das gleiche wie *Verdienste*, sondern es schließt alle positiven Eigenschaften, Schönheit, Herkunft usw. ein. Dies ist aber nicht so wichtig wie die Tatsache, daß Crofts in dieser Replik im Original den Grund seiner Neugier noch verbirgt, während er sich in der Übersetzung durch das an sich bedeutungslose Wörtchen *dürfen* schon verrät: er offenbart das, was er einige Minuten später offen ausspricht – und was für Praed eine Überraschung sein soll –, daß er sich nämlich von Vivie angezogen fühlt und dabei nicht weiß, ob er nicht ihr Vater ist.

Wenn wir die Interpretation einiger entscheidender Qualifikationen aus einem beliebigen Ausschnitt einer durchschnittlichen Übersetzung vergleichen, dann müssen uns Zweifel entstehen, ob das scharfsinnige Durchdenken des Lebensstils einer Gestalt, ihrer ›Vorgeschichte‹, ihres ›Tagesplans‹ usw., die sich aus den im Text enthaltenen Informationen ergeben müssen, in den Übersetzungen eine genügend verlässliche Grundlage

sua representação do caráter do personagem e de seu desenvolvimento. O papel tem sua própria perspectiva: o personagem e sua relação com o antagonista desenvolvem-se diante dos olhos do espectador, e muitos de seus traços devem permanecer ocultos inicialmente. O tradutor certamente conhece todo o desenvolvimento que se passará na peça e, por vezes, interpreta seu conhecimento já na cena inicial (por exemplo, no duelo verbal entre Valère e Marianne na tradução citada de Althaus).

No primeiro ato de *Mrs. Warren's Profession*, de Shaw, reúnem-se com Vivie Warren conhecidos de sua mãe e, durante a conversa, logo vem à tona o mote de um segredo: Qual dos antigos amantes de sua mãe é o pai de Vivie? Paulatinamente todos os homens mais velhos desta sociedade de fim de semana se tornam “suspeitos da paternidade”, e, assim, desde o momento em que eles estabelecem um relacionamento com Vivie, a paternidade se complica: sobre o Reverendo Samuel, sabemos que ele é o pai do noivo de Vivie, sobre Crofts, que ele está eroticamente atraído por Vivie. Crofts toma consciência desta sua relação com a jovem ao ser indagado por Praed sobre quem seria seu pai:

Crofts: not believing him: I know, of course, that you perhaps might feel bound not to tell if she had said anything to you. But it's very awkward to be uncertain about it now that we shall be meeting the girl every day. We don't exactly know how we ought to feel towards her.

Praed: What difference can that make? We take her on her own merits. What does it matter who her father was?

Siegfried trebitsch traduz:

Crofts: ungläubig: Ich kann mir natürlich denken, dass Sie sich vielleicht verpflichtet fühlen nichts zu sagen, falls sie Ihnen irgend etwas anvertraut ahben sollte – aber es ist sehr peinlich, darüber im unklaren zu sein, jetzt, wo wir dem Mädchen jeden Tag begegnen werden. Wir wissen nicht genau, was wir ihr gegenüber empfinden dürfen.

*Praed: Was macht den das aus? Wir wollen sie nach ihren eigenen Verdiensten behandeln. Was liegt daran, wer ihr Vater ist?*¹⁷⁰

A palavra inglesa *merits* naturalmente não é o mesmo que *Verdienste*, mas também inclui todas as qualidades positivas, beleza, origem, etc. Mas não é tão importante quanto o fato de que nesta réplica, no original, Crofts oculta a razão de sua curiosidade, enquanto na tradução ele se trai através da palavra insignificante em si mesma *dürfen*: ele revela aquilo que falará abertamente alguns minutos mais tarde – e que deveria ser uma surpresa para Praed – ou seja, que se sente atraído por Vivie, e não sabe se não é seu pai.

¹⁷⁰ Crofts: sem acreditar: Eu, naturalmente, posso acreditar que talvez você não se sinta obrigado a não dizer nada, caso ela lhe tenha confiado algo – Mas é muito desagradável não ver claramente, agora, que encontraremos a moça todo dia. Nós não temos certeza, de como devemos nos sentir para com ela. /Praed: O que isto importa? Nós a trataremos de acordo com seus próprios méritos. O que importa quem seja seu pai? N. do T.

haben. Es wäre interessant zu verfolgen, wie einige ererbte ungenaue lexikalische Wiedergaben auf unsere Interpretationen von Theatergestalten eingewirkt haben.

In manchen Punkten eines Stücks kommt es besonders auf das Verhältnis zwischen der Gestalt und dem, was sie sagt, an, zwischen Gestalt und Situation. In solchen Fällen verdient die Aufmerksamkeit des Übersetzers weniger der Inhalt der Replik als ihre Absicht, ihr modales Kolorit, das oft durch irgendein Hilfswort, ein Pronomen, eine Konjunktion u. a. ausgedrückt wird. Viel wird schon dadurch über eine Gestalt ausgesagt, daß sie sich mit dem Gedanken, den sie ausspricht, auch identifiziert.

Eine eigene Spezialuntersuchung könnte man darüber schreiben, wie der Übersetzer das englische *you* wiedergeben und welche Beziehungen sie zwischen den Gestalten knüpfen, wenn sie sich für das *Du* oder das *Sie* entschließen. Teilweise hilft ihnen das Original; wenigstens bei Shakespeare, weil dort (wenn auch nicht eindeutig) die Anreden *you* und *thou* unterschieden werden. Aber auch hier gehen die Auffassungen der Interpreten auseinander. In *Was Ihr wollt* (I, 3) wird Andrew Aguecheek von Tobias Belch gehänselt. Der Altersunterschied beider Gestalten ist genügend klar, und deswegen behalten es die Übersetzer in der Regel bei, daß Tobias Andreas duzt und Andreas Tobias in der Höflichkeitsform anredet. Aber schon im folgenden Wortgefecht zwischen Marie und dem Narren kommt man ins Schwanken: bei Schlegel und Fischer wird Marie vom Narren geduzt, sie duzt ihn zunächst gemäß dem Original auch, dann spricht sie ihn mit *Ihr* an, während sie bei Dingelstedt nicht aufhört, den Narren zu duzen und andererseits der Narr zwischen dem *Du* und dem *Ihr* schwankt. Sobald dann Olivia auf der Bühne erscheint, siezen sich bei Schlegel Olivia und der Narr, bei Dingelstedt duzen sie sich, bei Fischer duzt Olivia den Narren, während der Narr Olivia siezt. Die Schauspieler werden verschieden vorgehen, je nachdem, welchen Text sie benutzen:

OLIVIA: Guter Freund, ich wollte Euch weggeschafft haben.

NARR: Ein ganz gewaltiger Mißgriff! – Fräulein, cuculus non facit monachum; das will soviel sagen: mein Gehirn ist nicht so buntscheckig wie mein Rock. Gute Madonna, erlaubt mir, Eure Narrheit zu beweisen.

OLIVIA: Könnt Ihr's?

NARR: Ganz füglich, liebe Madonna.

OLIVIA: Führt den Beweis!

NARR: Ich muß Euch dazu katechisieren, Madonna; antwortet mir!
(A. W. v. Schlegel)

OLIVIA: Dich, Bursch, hieß ich sie wegschaffen.

NARR: Irrthum in der höchsten Potenz, Fräulein! Cucullus non facit monachum. Das will sagen: ich trage meine Schellen an der Kappe, nicht im Hirn. Gute Madonna, erlaube mir zu beweisen, daß du der Narr bist.

Quando comparamos a interpretação de algumas qualificações decisivas a partir de um recorte arbitrário de uma tradução média, devemos duvidar se o pensamento sagaz do estilo de vida do personagem, sua “história prévia”, sua “programação diária”, etc., que devem resultar das informações contidas no texto, possuem, na tradução, uma base suficientemente confiável. Seria interessante observar como algumas reproduções lexicais hereditárias imprecisas atuaram sobre nossas interpretações de personagens de teatro.

Em muitos pontos de uma peça, depende-se particularmente da relação entre os personagens e aquilo que eles dizem; entre personagem e situação. Em tais casos, o conteúdo da réplica merece menos a atenção do tradutor do que sua intenção, seu colorido modal, que é frequentemente expresso por alguma palavra auxiliar, um pronome, uma conjunção, ou algo semelhante. Já se diz muito sobre um personagem ao identificá-lo com os pensamentos que ele manifesta.

Poder-se-ia escrever um estudo especial em particular sobre o modo como os tradutores restituem a palavra inglesa *you* e quais relações eles estabelecem entre os personagens, ao se decidirem por *Du* ou *Sie*. O original ajuda-os parcialmente; pelo menos em Shakespeare, pois (embora não claramente) as palavras *you* e *thou* são diferenciadas. Mesmo aqui as versões dos intérpretes divergem. Em *Noite de Reis* (I, 3), Andrew Aguecheek é provocado por Tobias Belch. A diferença de idade de ambos os personagens é suficientemente clara e, por isso, em regra os tradutores conservam Tobias tratando Andrew por você e Andrew dirigindo-se a Tobias em forma polida. Mas na batalha verbal a seguir entre Maria e o bobo há uma variação: em Schlegel e Fischer, Maria é tratada por você pelo bobo, ela, primeiramente, também o trata por você, de acordo com o original, depois dirige-se a ele como Sr., enquanto em Dingelstedt ela não para de tratá-lo por você e, por outro lado, o bobo varia entre você e Sra. Quando Olivia aparece no palco, ela e o bobo se tratam por Sr. e Sra. em Schlegel; em Dingelstedt se tratam por você; em Fischer, Olivia trata o bobo por você, enquanto o bobo trata Olivia por Sra. Os atores agirão de forma diferente, dependendo do texto que utilizem:

Olivia: Guter Freund, ich wollte Euch weggeschafft haben.

Narr: Ein ganz gewaltiger Mißgriff! – Fräulein, cuculus non facit monachum; das will soviel sagen: mein Gehirn ist nicht so buntscheckig wie mein Rock. Gute Madonna, erlaubt mir, Eure Narrheit zu beweisen.

Olivia: Könnt Ihr's?

Narr: Ganz füglich, liebe Madonna.

Olivia: Führt den Beweis!

OLIVIA: Vermagst du das?

NARR: Bündiglichst, gute Madonna.

OLIVIA: Beweise denn!

NARR: Dazu muß ich dich katechisieren, Madonna.

Antworte mir, mein tugendsames Mäuschen.

(Dingelstedt)

OLIVIA: Freund, ich hieß euch fortschaffen.

NARR: Ein Mißverständnis im höchsten Grade! – Fräulein, cucullus non facit monachum; das will so viel sagen: Ich trage nichts Buntscheckiges im Gehirn. Gute Madonna, erlaubt mir zu beweisen, daß ihr ein Narr seid.

OLIVIA: Kannst du das?

NARR: Gar geschickt, gute Madonna.

OLIVIA: Gib deinen Beweis.

NARR: Ich muß euch katechisieren, Madonna. – Mein gutes Tugendmäuschen, antwortet mir.

(Fischer)

In der gleichen Szene tritt Maria auf, um Caesario Viola anzumelden. Bei Dingelstedt duzt Olivia ihr Kammermädchen, bei Schlegel und bei Fischer spricht sie es in der Höflichkeitsform an. Es ist offenkundig, daß sich hier der unterschiedliche gesellschaftliche Brauch verschiedener Zeiten ausdrückt. Es wäre wohl nicht uninteressant festzustellen, wie sich das *Du* bzw. das *Sie* bei manchen Gestalten fixiert hat, wie sich hier die Übersetzer- und Theatertradition auswirkte.

Der Schauspieler auf der Bühne stellt eine bestimmte Gestalt dar, er ist ihr Sinnbild. Die Gestalt selbst hat wiederum eine bestimmte Funktion im Stück, sie spielt eine bestimmte Rolle. Jede Theaterepoche hat einen Komplex von Rollen, die für sie typisch sind: in der *Commedia dell'arte* und den aus ihr hervorgegangenen Typen waren es z. B. Harlekin, Truffaldino, Pierrot, Dottore, Pantalone, Brighella, Scaramouche, Sganarelle usw., im bürgerlichen Drama des 19. Jahrhunderts der Liebhaber, der Intrigant, der Held, der Vater, die Matrone, der Gesangskomiker u. a. Einzelne Rollen haben ihre äußeren Merkmale, die darauf hinweisen, welche Gestalt der Schauspieler darstellt, welche Rolle er versinnbildlicht: z. B. das weiß geschminkte Gesicht und das gewürfelte Kostüm des Harlekin, das gleiserische Benehmen des Intriganten. Die Inszenierung arbeitet ständig mit einem System von Zeichen: der Kirschgarten in dem gleichnamigen Stück von Anton Čechov ist zwar tatsächlich auf der Bühne nicht zu sehen, aber er wird als Lautkulisse – durch die Axtschläge – »vorgestellt«. Im übrigen deutet die optische Dekoration die Raumgestaltung nur an und beschreibt sie nicht: ein Stuhl und ein Tisch können metonymisch einen Salon darstellen, der gleiche Tisch kann allerdings in einer weiteren Szene ein Gerichtstribunal versinnbildlichen usw.

Die Theaterreplik »stellt dar«, deutet eine gewisse Art des Sprechens an

*Narr: Ich muss Euch dazu katechisieren, Madonna; antwortet mir!*¹⁷¹

(A.W. v. Schlegel)

Olivia: Dich, Bursch, hieß ich sie wegschaffen.

Narr: Irrthum in der höchsten Potenz, Fräulein! cuculus non facit monachum. Das will sagen: ich trage meine Schellen an der Kappe, nicht im Hirn. Gute Madonna, erlaube mir zu beweisen, dass du der Narr bist.

Olivia: Vermagst du das?

Narr: Bündiglichst, gute Madonna.

Olivia: Beweis denn!

*Narr: Dazu muss ich dich katechisieren, Madonna. Antworte mir, mein tugendsames Mäuschen.*¹⁷²

(Dingelstedt)

Olivia: Freund, ich hieß euch fortschaffen.

Narr: Ein Missverständnis im höchsten Grade! – Fräulein, cucullus non facit monachum; das will so viel sagen: Ich trage nichts Buntscheckiges im Gehirn. Gute Madonna, erlaubt mir zu beweisen, dass ihr ein Narr seid.

Olivia: Kannst du das?

Narr: Gar geschickt, gute Madonna.

Olivia: Gib deinen Beweis.

*Narr: Ich muss euch katechisieren, Madonna. – Mein gutes Tugendmäuschen, antwortet mir.*¹⁷³

(Fischer)

Na mesma cena, Maria entre para anunciar Cesario-Viola. Em Dingelstedt, Olivia trata por você sua criada, em Schlegel e Fischer, ela dirige-lhe a palavra de forma polida. É notório que se expressa aqui o costume social diferente de períodos diversos. Seria bastante interessante averiguar como se fixou o *Du* e o *Sie* para muitos personagens, como isto afetou a tradição tradutória e teatral.

O ator no palco representa um personagem determinado, ele é seu símbolo. O personagem em si tem, assim, uma função determinada na peça, ele desempenha um papel determinado. Cada época teatral possui um complexo de papéis que são típicos a ela: na *Commedia dell'arte*, os tipos que

¹⁷¹ Olivia: Bom Amigo, eu gostaria que vos retirásseis/Bobo: Um erro de grande monta! Senhorita, cuculus non facit monachum; Isto quero dizer: Meu intelecto não é tão colorido quanto minha roupa. Boa Madonna me permita demonstrar vossa tolice./Olivia: Vós podeis?/Bobo: Mui justificadamente, querida Madonna./Olivia: Sigais a demonstração!/Bobo: Eu devo catequizar-vos, Madonna; Respondei-me. N. do T.

¹⁷² Olivia: Tu, rapaz, retira-te./Bobo: um erro na mais alta potência, senhorita! cuculus non facit monachum. Isto quer dizer: Eu uso meus guizos no gorro, não no cérebro. Boa Madonna permita-me demonstrar, que tu és a boba./Olivia: E o podes?/Bobo: resplendorosamente, boa Madonna./Olivia: Demonstre, então!/Bobo: é preciso que eu te catequize, Madonna. Responda-me, meu ratinho virtuoso. N. do T.

¹⁷³ Olivia: Amigo, eu peço que se vá./Bobo: Um erro de grande proporção! - Senhorita, cuculus non facit monachum; istp quer dizer tant: Eu não visto estas cores no cérebro. Boa Madonna, permita-me demonstrar, que vós sois a boba./Olivia: tu consegues isso?/Bobo: muito habilmente, boa Madonna./Olivia: Dê tua demonstração./Bobo: Eu devo catequizar-vos, Madonna – Minha boa ratinha virtuosa, responda-me. N. do T.

und wird damit zum Sinnbild für eine bestimmte Situation oder Reaktion der Gestalt: »Und so wird im Theater oft eine bestimmte Lexik, eine bestimmte Melodie der Sprache angewendet, um eine Person dieser oder jener Klasse zu kennzeichnen, ein anderer Wortschatz und eine andere Aussprache, andere Formen und Kompositionen, um einen Fremden zu charakterisieren. Oder es wird durch das Tempo des Sprechens und manchmal auch durch einen besonderen Wortschatz ein alter Mann gekennzeichnet. Hierbei ist in manchen Fällen nicht der Inhalt der Rede selbst die dominierende Funktion der Äußerung einer Dramengestalt, sondern es sind jene sprachlichen Kennzeichen, die die Nationalität, Klassenzugehörigkeit usw. des Sprechenden charakterisieren. Den Inhalt der Rede drückt man dann mit anderen Theatersymbolen, wie durch die Geste u. ä., aus. Der Teufel im Puppentheater z. B. stößt oft nur eigene konventionelle emotionale Laute aus, die ihn als Teufel charakterisieren; in manchen Marionettenstücken spricht er fast gar nicht und spielt auf der Bühne anstelle von Monologen und Dialogen eine Pantomime.

Die sprachliche Äußerung des Schauspielers auf der Bühne hat gewöhnlich mehrere semantische Funktionen. Beispielsweise kennzeichnet die Sprache einer Person, die auf der Bühne mit Fehlern spricht, nicht nur einen Fremden, sondern auch eine komische Figur. Deshalb muß ein Schauspieler, der die tragische Rolle eines Fremdlings oder eines Vertreters eines anderen Volkes spielt, z. B. Shakespeares Shylock, und der sich bemüht, den venetianischen jüdischen Kaufmann als tragische Gestalt darzustellen, oft auf die jüdische Intonation verzichten oder sie auf ein Mindestmaß beschränken, denn eine stark betonte jüdische Intonation gibt auch den tragischen Stellen der Rolle einen komischen Anstrich.⁶⁷

6 Das Prinzip der differenzierten Genauigkeit

Der Text eines Theaterstücks ist keine in sich geschlossene sprachliche Reihe, sondern eher ein dynamisches System von Aussageimpulsen, aus denen sich unter Mitwirkung weiterer Faktoren der szenischen Äußerung (Schauspieler, Bühne) die dramatischen Gebilde entwickeln, d. h. die Situationen, das Zusammenspiel der Personen usw. Aus diesen Gründen kann man auch die Arbeitsweise eines Übersetzers an einem Theatertext nicht als etwas Geradliniges oder Statisches erfassen (als die Substitution eines zeitbedingten Stils durch einen anderen, die Aktualisierung oder umgekehrt die Betonung der historischen, dokumentarischen Komponenten des Stücks u. a.). Es geht eher um ein System veränderlicher Methoden, dem die Auffassung des Übersetzers zugrunde liegt, welche dramatische Form angemessen sei und worin das hauptsächliche Ziel der Vorstellung bestehe. Deshalb sollte sein Verhältnis zum Text elastisch sein: einmal ist

surgiram dela foram, por exemplo, arlequim, truffaldino, pierrot, dottore, pantalone, brighella, scaramouche, sganarelle, etc., no drama burguês do século 19, o amante, o maquinador, o herói, o pai, a matrona, o cantor cômico, entre outros. Papéis singulares possuem suas marcas externas que indicam qual personagem o ator representa, qual papel ele simboliza: por exemplo, o rosto maqueado de branco e o traje quadriculado do arlequim, o comportamento hipócrita do maquinador. A encenação trabalha frequentemente com um sistema de signos: o jardim das cerejeiras na peça de mesmo nome de Anton Tchecov não é visto de fato no palco, mas é “apresentado” pelo som de fundo – através das machadadas. Em outros casos, a decoração ótica indica a organização do espaço, sem descrevê-la: uma cadeira e uma mesa podem, metonimicamente, representar uma sala, a mesma mesa, entretanto, pode simbolizar, em outra cena, um tribunal, etc.

A réplica teatral “representa”, indica uma certa forma de discurso e torna-se, assim, o símbolo de uma determinada situação ou reação do personagem: “Assim, no teatro, frequentemente é empregado um léxico determinado, uma determinada melodia da língua para designar uma pessoa desta ou daquela classe, um outro vocabulário e uma outra pronúncia, outras formas e composições para caracterizar um estrangeiro. Ou através do tempo da fala e, eventualmente, através de um vocabulário específico, se designa um homem idoso. Em muitos casos, o conteúdo do discurso em si não tem a função dominante na manifestação de um personagem de drama, mas são todas as marcas linguísticas que caracterizam a nacionalidade, a associação a uma classe, etc. do falante. Expressa-se o conteúdo do discurso por outros símbolos teatrais, como através dos gestos, entre outras coisas. O diabo no teatro de bonecos, por exemplo, emite apenas alguns sons emotivos tradicionais que o caracterizam como diabo; em muitas peças de marionetes ele quase não fala e representa no palco, ao invés de monólogos e diálogos, uma pantomima.

A manifestação linguística do ator no palco possui normalmente várias funções semânticas. Por exemplo, designa a língua de uma pessoa, que, no palco, fala errado, não apenas um estrangeiro, mas também uma figura cômica. Por isso, um ator que desempenha o papel trágico de um estrangeiro ou de um representante de outro povo, por exemplo, Shylock de Shakespeare, e que procura representar o negociante judeu veneziano como um personagem trágico, frequentemente deve abandonar a entonação judaica ou reduzi-la ao mínimo, pois uma entonação judaica fortemente acentuada dá à posição trágica do papel uma camada cômica”.¹⁷⁴

6. O princípio da precisão diferencial

¹⁷⁴ P. Bogatyrev: Znaky divadelní (Signos teatrais), in: Slovo a slovesnost 4/1938, p. 141.

am wichtigsten die genaue Nuancierung der Bedeutung, ein andermal wieder der Stil und die Intonation.

Welche Momente der übersetzerischen Interpretation für die Inszenierung von praktischem Belang sind, kann man in einem beliebigen Ausschnitt aus einem Theaterstück zeigen, z. B. unmittelbar zu Beginn der ersten Szene von Eugène Ionescos Stück *Die kahle Sängerin* in der Übersetzung von Serge Stauffer.

Die Bedeutungsnuancierung ist besonders in den Teilen eines Theater-textes wichtig, deren Funktion darin besteht zu qualifizieren, eine Person, eine Szene, das physische Verhalten eines Schauspielers, die Art, eine Replik zu äußern usw. und zu charakterisieren. Diese Funktion tritt am sichtbarsten in den *Regieanweisungen* in Erscheinung: hier kommt es nicht auf die Stilisierung an, dafür kann jedoch die geringste Abweichung in der Bedeutung beispielsweise die bildnerische Lösung der Szene verändern.

Ionescos Regieanweisung, die die erste Szene einleitet, vermittelt nicht nur technische Informationen, sondern sie hat auch ihren eigenen Stil. Durch die Wiederholung der Feststellung, daß es sich hier um ein typisch englisches Interieur, eine englische Familie, ein englisches Schweigen handle, unterstreicht er die Alltäglichkeit dieser Situation und die Alltäglichkeit der Gestalten, die keinen eigenen Charakter und beinahe keinen eigenen Namen haben (denn der Name Smith ist geradezu das Symbol des Engländer aus dem Konversationsbuch):

»Intérieur bourgeois anglais, avec des fauteuils anglais, soirée anglaise. M. Smith, Anglais, dans son fauteuil et ses pantoufles anglais, fume sa pipe anglaise et lit un journal anglais, près d'un feu anglais. Il a des lunettes anglaises, une petite moustache grise, anglaise. A côté de lui, dans un autre fauteuil anglais, Mme Smith, Anglaise, raccommode des chaussettes anglaises. Un long moment de silence anglais. La pendule anglaise frappe dix-sept coups anglais«.

Der deutsche Wortlaut zeigt Abweichungen in einigen Einzelheiten:

»Ein gutbürgerliches englisches Interieur mit englischen Fauteuils. Eine englische Abendunterhaltung. Mr. Smith, ein Engländer, mit seinen englischen Pantoffeln, sitzt in einem englischen Fauteuil, raucht eine englische Pfeife und liest eine englische Zeitung an einem englischen Kaminfeuer. Er trägt eine englische Brille, einen kleinen grauen englischen Schnauz. – Neben ihm, in einem zweiten englischen Fauteuil, seine Frau – eine Engländerin, die englische Socken strickt. – Ein langes englisches Schweigen. – Die englische Wanduhr schlägt siebzehn englische Schläge«.

Die deutsche Übersetzung ist – schon aus linguistischen Gründen – in einigen Details konkreter, genauer und prägnanter. Sie denkt zu Ende, um was es geht. Fassen wir jedoch Ionescos Regieanweisung als literarisch stilisiertes Gebilde auf – was sie zweifellos ist –, dann verstoßen diese

O texto de uma peça de teatro não é uma sequência linguística fechada, mas sim um sistema dinâmico de impulsos declaratórios, os quais, com a colaboração de outros fatores da manifestação cênica (atores, palco), desenvolvem a estrutura dramática, ou seja, as situações, interação das personagens, etc. Por estes motivos, não se consegue compreender o modo de trabalho de um tradutor em um texto teatral como algo linear ou estático (como a substituição de um estilo condicionado pela época por outro, como atualização ou, ao contrário, acentuação dos componentes históricos e documentais da peça, etc.). Trata-se mais de um sistema de métodos variáveis, para os quais a interpretação do tradutor serve de base, cuja forma dramática seja apropriada e do qual se componha o objetivo principal da representação. Por isso, sua relação com o texto deve ser elástica: em um momento, o mais importante é a nuance exata do significado, em outro, o estilo e a entonação.

É possível mostrar através de um recorte arbitrário de uma peça de teatro quais momentos da interpretação tradutória são de importância prática para a encenação, por exemplo, logo no começo da primeira cena da peça de Eugène Ionesco, *A cantora careca*, na tradução de Serge Stauffer.

A nuance significativa é particularmente importante nas partes de um texto teatral, cuja função consista em qualificar ou caracterizar uma personagem, uma cena, o comportamento físico de um ator, o modo de expressar uma réplica, etc. Esta função manifesta-se mais visivelmente nas *instruções de direção*: isto não depende da estilização, de forma que, por exemplo, a menor discrepância no significado pode alterar a resolução criativa da cena.

A instrução de direção de Ionesco, introduzida na primeira cena, não proporciona apenas informações técnicas, mas também possui seu próprio estilo. Através da repetição da identificação, que, neste caso, se trata do interior tipicamente inglês, de uma família inglesa, do silêncio inglês, ele sublinha a trivialidade da situação e a trivialidade dos personagens, que não possuem caráter próprio e tampouco nomes próprios (pois o nome Smith é diretamente o símbolo do inglês a partir do livro de conversação).

“Intérieur bourgeois anglais, avec des fauteuils anglais, soirée anglaise. M. Smith, Anglais, dans son fauteuil et ses pantoufles anglais, fume sa pipe anglaise et lit un journal anglais, près d’un feu anglais. Il a des lunettes anglaises, une petite moustache grise, anglaise. A côté de lui, dans un autre fauteuil anglais, Mme Smith, Anglaise, raccommode des chaussettes anglaises. Un long moment de silence anglais. La pendule anglaise frappe dix-sept coups anglais”.

O texto alemão mostra discrepâncias e alguns detalhes:

“Ein gutbürgerliches englisches Interieur mit englischen Fauteuils. Eine englische Abendunterhaltung. Mr. Smith, ein Engländer, mit seinen englischen Pantoffeln, sitzt in einem englischen Fauteuil, raucht eine englische Pfeife und liest eine englische Zeitung an einem englischen Kaminfeuer. Er trägt eine englische Brille, eine kleinen grauen englischen Schnauz. – Neben ihm, in einem zweiten

geringfügigen Abweichungen – wenn auch ganz unmerklich –, gegen die stilistische Absicht, ein Maximum an Allgemeinheit, Banalität und Inhaltslosigkeit auszudrücken. Vom Gesichtspunkt der Theaterinszenierung in dessen ist der stilistische Wert der Wörter belanglos, da sich durch ihn die Direktiven für den Bühnenbildner und den Regisseur nicht verändern.

Anders ist die Situation in der einleitenden Regieanweisung zu Maksim Gorkijs *Kleinbürgern*, wo zu lesen steht: »Komnata v zažitočnom meščanskom dome . . . Deševyje vjenskije stulja . . .« Hier ist es gar nicht gleichgültig, ob der Bühnenbildner die Weisung Zimmer in einem *reichen kleinbürgerlichen Haus* oder Zimmer in einem *reichen bürgerlichen Haus* vor sich hat und ob ihm als Requisiten *hölzerne Stühle mit Sitzflächen aus Rohrgeflecht* oder *Fabrikschöcker* vorgeschrieben sind (wie ein slowakischer Übersetzer den Begriff *vjenskije stulja* verstanden haben wollte). In einem literarischen Text hätten diese Details eine weit geringere Bedeutung.

Das Gespräch des Ehepaars Smith wird im Stil der Konversationsbücher geführt (Ionesco selbst nennt diese Sprache und diese Lebensauffassung *Assimil*). Es soll vor allem die Absurdität dieses Mosaiks von konventionellen Klischees zum Ausdruck bringen. Eine Kette solcher Phrasen endet in der Regel damit, daß der Zusammenhang mit der sachlichen Realität, von der gesprochen wird, völlig verloren geht und dadurch deren Inhaltslosigkeit zutage tritt. In diesem Zusammenhang ist es gleichgültig – so paradox es klingt –, ob eine Phrase der Frau Smith mit »La tarte aux coings et aux haricots a été formidable« oder mit »Die Bohnen- und Quittentorte war ausgezeichnet« übertragen wird.

Dagegen haben einige sehr geringfügige Details ihre dramaturgische Funktion. Wo Frau Smith weiter fortfährt »... je n'ai pas apporté le vin à table afin de ne pas donner aux enfants une mauvaise preuve de gourmandise« wäre es ratsam gewesen, die präzise Stilisierung dieses moralisierenden Klischees vollständiger zu erfassen, als dies in der deutschen Übersetzung geschehen ist: »Aber den Wein habe ich extra nicht aufgetischt, um den Kindern kein schlechtes Beispiel zu geben«.

Nicht nur in den Regieanweisungen, sondern auch im Dialog gibt es Stellen, die in einigen lexikalischen Einheiten die für die Interpretation einer Gestalt notwendige Information bieten. Diese Stellen sind sehr subtil, und hier ist ein Höchstmaß an Genauigkeit geboten.

Fortinbras, einer der weißen Prinzen der Shakespeareschen Tragödien, taucht in dem Spiel vom dänischen Prinzen nur in zwei Schlüsselszenen kurz auf der Bühne auf, so daß er sich selbst durch sein Handeln nicht klar genug charakterisieren kann. Aus diesem Grunde besteht diese Rolle eigentlich in den Informationen, die wir in den Aussagen anderer Gestalten über sie finden (sie sind im Hinblick auf diese Rolle eine Art Regieanweisung), besonders in Horatios expositioneller Mitteilung über die Ursachen des Rüstens in Dänemark und in Hamlets Monolog auf der Ebene nach

englischen Fauteuil, seine Frau – eine Engländerin, die englische Socken strickt. – Ein langes englisches Schweigen. – Die englische Wanduhr schlägt siebzehn englische Schläge”.¹⁷⁵

A tradução alemã – por motivos linguísticos – é mais concreta, precisa e específica. Ela pensa no que está em jogo. Contudo, se considerarmos a instrução de direção de Ionesco como uma criação literariamente estilizada – o que sem dúvida é – então estas discrepâncias insignificantes – mesmo que imperceptíveis – violam a intenção estilística de expressar o máximo de generalidade, banalidade e superficialidade. Do ponto de vista da encenação teatral, todavia, o valor estilístico das palavras é insignificante, visto que não se alteram, por meio delas, as diretivas para o cenógrafo e diretor.

Diversa é a situação na instrução de direção preliminar de *Pequenos Burgueses* de Máximo Gorki, onde se pode ler: “*Komnata v zažitočnom meščanskom dome...Deševyje vjenskije stulja...*”. Neste caso não é de modo algum indiferente, se o cenógrafo tem a instrução de um quarto em uma *rica casa pequeno-burguesa* ou um quarto em uma *rica casa burguesa* ou se lhe são prescritos como requisitos *cadeiras de madeira com acentos de junco trançado* ou *um banquinho manufaturado* (como um tradutor eslovaco teria entendido o conceito de *vjenskije stulja*). Em um texto literário, estes detalhes teriam um significado bem menor.

O diálogo entre o casal Smith é conduzido ao estilo dos livros de conversação (o próprio Ionesco nomeou esta linguagem e esta interpretação da vida como *assimil*). Deve-se manifestar, sobretudo, o absurdo deste mosaico de clichês convencionais. Uma cadeia de tais frases termina, em regra, quando a conexão com a realidade objetiva, da qual se fala, se perde, tornando-se evidente sua trivialidade. Nesta conexão é indiferente – apesar de soar paradoxal – se uma frase da Sra. Smith for traduzida por “*La tarte aux coings et aux haricots a été formidable*”, ou por “*Die Bohnen- und Quitten-torte war ausgezeichnet*”.

Em contrapartida, alguns detalhes insignificantes possuem sua função dramaturgica. Onde a Sra. Smith parte “*...je n'ai pas apporté le vin à table afin de ne pas Donner aux enfants une mauvaise preuve de gourmandise*”, seria indicado alcançar mais integralmente a estilização precisa deste clichê moralizante, do que ocorreu na tradução alemã: “*aber den Wein habe ich extra nicht aufgetischt, um den Kindern kein schlechtes Beispiel zu geben*”.

¹⁷⁵ Um interior burguês inglês, com poltronas inglesas. Uma noite inglesa. Sr. Smith, um inglês, com suas pantufas inglesas, sentado em uma poltrona inglesa, fuma um cachimbo inglês e lê um jornal junto à lareira inglesa. Ele usa óculos ingleses, um pequeno bigode inglês grisalho. – Ao lado dele, em uma segunda poltrona inglesa, sua esposa – uma inglesa, que tricota meias inglesas. – Um longo silêncio inglês. – O relógio de parede inglês dá a batida inglesa das dezessete. N. do T.

der Begegnung mit Fortinbras. In Horatios Darlegung wird Fortinbras begreiflicherweise vom feindlichen Lager aus gesehen, und doch betont Shakespeare mehr seinen Mut als seine räuberischen Absichten:

Now, Sir, young Fortinbras,
Of unimproved mettle hot and full,
Hath in the skirts of Norway, here and there,
Shark'd up a list of landless resolute,
For food and diet, to some enterprise
That hath a stomach in't: which is no other, –
As it does well appear unto our state, –
But to recover of us by strong hand,
And terms compulsative, those foresaid lands
So by his father lost.

Die deutschen Übersetzungen, die Schlegelsche eingeschlossen und besonders ausgeprägt die Flattersche, verstärken in dieser Charakteristik das Motiv des auf Eroberung bedachten Unrechts:

Jung Fortinbras,
Noch unerprobt, doch hitzig und voll Muts,
Rafft an den Rändern Norwegs, dort und hier,
Entschlossene Burschen auf, landlose Leute,
Um Kost und Handgeld, für ein Unternehmen,
Das grimme Zähne zeigt: Nichts andres gilt's –
Wie 's unserm Staatsrat hier genau bekannt ist –
Als uns gewaltsam, räuberischer Hand,
Die Länder zu entreißen, die sein Vater
Auf jene Art verlor.

(Flutter)

Auf dem Monolog auf der Ebene basiert im großen Ganzen die Tradition, Hamlets Worte – im Einklang mit der Logik des Stücks – als Äußerung seiner Achtung gegenüber dem ehrenhaften und prinzipientreuen Fortinbras zu interpretieren. Flutter z. B. übersetzt:

Etwa dies Heer von solcher Zahl und Stärke,
Geführt von einem vornehm feinen Prinzen –
Sein Geist, vom Ehrgeiz himmelhoch geschwellt . . .

Der letzte tschechische Übersetzer, Zdeněk Urbánek, versuchte, die Gestalt des Fortinbras dadurch zu aktualisieren, daß er *delicate and tender prince* mit *verhättschelter Prinz* und *divine ambition* mit *hochmütiger Ehrgeiz* wiedergab. Durch eine vom Original abweichende Auslegung einiger Wörter verzeichnete er die ganze Gestalt, so daß die Inszenierung

Não apenas nas instruções de direção, mas também no diálogo há pontos que oferecem, por meio de algumas unidades lexicais, informações necessárias para a interpretação de um personagem. Estes pontos são muito sutis e oferecem o máximo de precisão.

Fortimbrás, um dos príncipes das tragédias shakespearianas, surge brevemente no palco da peça do príncipe dinamarquês apenas em duas cenas finais, de forma que não é possível caracterizá-lo de modo suficientemente claro através de suas ações. Por este motivo, este papel se constitui, de fato, por informações que encontramos nas falas de outros personagens sobre ele (em relação a este papel, elas são um modo de instrução de direção), especialmente na comunicação expositiva de Horácio sobre as causas da preparação militar na Dinamarca e no monólogo de Hamlet na planície após o encontro com Fortimbrás. Na exposição de Horácio, naturalmente Fortimbrás é visto do ponto de vista inimigo, porém, Shakespeare acentua mais seu valor do que suas intenções invasoras:

*Now, Sir, Young Fortinbras,
Of unimproved mettle hot and full,
Shark'd up a list of landless resolute,
For food and diet, to some enterprise
That hath a stomach in't: which is no other, -
An it does well appear unto our state, -
But the recover of us by strong hand,
And terms compulsative, those foresaid lands
So by his father lost.*

As traduções alemãs, incluindo a de Schlegel, e especialmente marcada pela de Flatter, reforçam nesta característica o motivo da injustiça tida na conquista:

*Jung Fortinbras,
Noch unerprobt, doch hitzig und voll Muts,
Rafft an den Rändern Norwegs, dort und hier,
Entschlossene Burschen auf, landlose Leute,
Um Kost und Handgeld, für ein Unternehmen,
Das grimme Zähne zeigt: Nichts Andres gilt's -
Wie's unserm Staatsrat hier genau bekannt ist -
Als uns gewaltsam, räuberischer Hand,
Die Länder zu entreißen, die sein Vater
Aus jene Art verlor.¹⁷⁶*

(Flatter)

¹⁷⁶ Jovem Fortimbras, /Ainda não testado, mas impetuoso e cheio de coragem, /Reune nas bordas da Noruega, aqui e ali, /Resolutos rapazes, gente sem terra, /Por comida e soldo, por uma empresa, /Que mostra dentes irados: Nada mais é -/Como já é bem sabido por nosso Estado -/Do que, com mão violent e rapace, nos /Arrancar as terras, que seu pai, /Desta maneira, perdeu. N. do T.

gen, die sich auf diese Übersetzung stützen, aus Fortinbras einen militäristischen Söldner machen.

Nicht alle Teile einer dramatischen Rolle sind von gleichgroßer Bedeutung: manchmal kann man sogar sagen, daß auch die sprachliche Charakteristik der Figuren ihre Exposition und ihre Lösung hat. Deswegen lohnt es sich, die ersten Repliken einer Gestalt auf der Szene sorgfältig zu behandeln, denn sie vermitteln dem Zuschauer ihr Bild – und dieses läßt sich später schwer korrigieren, besonders in kleineren Rollen.

In *Hamlet* muß der König Claudius bereits in der Audienzszene sprachlich charakterisiert werden. Im Original klingt durch die Worte, die er an Hamlet richtet, falsches Pathos und Schwülstigkeit, z. B. in dem unaufrecht bildhaften Schluß:

And we beseech you bend you to remain
Here, in the cheer and comfort of our eye,
Our chiefest courtier, cousin, and our son.

Diesen Schwulst erfaßt Flatter besser als Schlegel:

Und wir ersuchen Euch, beliebt zu bleiben
Hier in dem milden Scheine Unsers Augs,
Als Unser erster Hofmann, Vetter, Sohn.
(A. W. v. Schlegel)
Wir bitten drum, fügt Euch darein, zu bleiben,
Hier, in der trostvoll'n Milde Unseres Aug's,
Als erster Hofherr, Neffe, Unser Sohn.
(Flatter)

In den kleinen Rollen gibt es weniger Ansatzpunkte für eine Personencharakterisierung, weshalb auch ein Detail wichtig sein kann (es ist übrigens bezeichnend, daß es oft gerade über die Interpretation episodenhafter Gestalten wie Fortinbras Auseinandersetzungen gibt).

Die übersetzerische Konzeption von den Hauptgestalten berührt notwendigerweise den Sinn des ganzen Stücks. Die Problematik Hamlets gewinnt für uns eine andere Bedeutung, wenn wir seinen berühmten Vers »Sein oder Nichtsein« mit »Leben oder Nichtleben, das ist es, worum es hier geht«, übersetzen, wie ihn der tschechische Übersetzer E. A. Saudek konzipierte. Die Problematik des Othello wird eine andere, wenn wir die Bezeichnung des Titelhelden *the Moor of Venice* als *Mohr* oder als *Mauren* auslegen, wie es amerikanische Regisseure versucht haben. Hauptsächlich allerdings interpretiert der Übersetzer eine Gestalt durch den Stil ihrer Äußerungen. Eine Analyse der stilistischen Verwirklichung von Hauptfiguren des klassischen Repertoires in den Übersetzungen einiger Generationen würde lehrreiches Material für die Geschichte des Theaterbewußtseins bieten. Im Hinblick auf die Gegenwart können wir am ehesten

A tradição baseia-se no monólogo na planície, em geral, para interpretar as palavras de Hamlet – em consonância com a lógica da peça – como manifestação de sua estima diante do honrado e fiel aos seus princípios, Fortimbras. Flatter, por exemplo, traduz:

*Etwa dies Heer von solcher Zahl und Stärke,
Geführt von einem vornehm feinem Prinzen –
Sein Geist, vom Ehrgeiz himmelhoch geschwellt...*¹⁷⁷

O último tradutor tcheco, Zdeněk Urbánek, tentou atualizar o personagem de Fortimbras, interpretando *delicate and tender Prince* por *príncipe mimado e divine ambition* por *orgulhosa ambição*. Por meio de uma interpretação de algumas palavras de modo diferente do original, ele desfigurou o personagem no todo, de forma que as encenações, que basearem-se nesta tradução, farão de Fortimbras um mercenário militarista.

Nem todas as partes de um papel dramático são em igual medida significativas: às vezes, pode-se até mesmo dizer que a característica linguística das figuras possui sua exposição e sua resolução. Por isso, vale a pena tratar das primeiras réplicas de um personagem em cena de forma cuidadosa, pois elas proporcionam ao espectador sua imagem – e está é difícil de corrigir mais tarde, principalmente em papéis pequenos.

Em *Hamlet*, o rei Cláudio deve ser caracterizado linguisticamente já na cena da audiência. No original, soa, através das palavras que este dirige a Hamlet, uma compaixão falsa e uma pomposidade, por exemplo, na conclusão claramente insincera:

*And we beseech you Bend you to remain
Here, in the cheer and comfort of our eye,
Our chiefest courtier, cousin, and our son.
Esta pompa, Flatter reproduz melhor que Schlegel:
Und wir ersuchen Euch, beliebt zu bleiben
Hier in dem milden Scheine Unsers Augs,
Als Unser erster Hofmann, Vetter, Sohn.*¹⁷⁸

(A.W. v. Schlegel)

*Wir bitten drum, fügt Euch darein, zu bleiben,
Hier, in der trostvoll'n Milde Unseres Aug's,
Als erster Hofherr, Neffe, Unser Sohn.*¹⁷⁹

(Flatter)

Nos pequenos personagens, há menos pontos de partida para uma caracterização pessoal, por isso um detalhe pode ser importante (de fato, é

¹⁷⁷ Sobre este exército de tal número e forças./Guiado por um príncipe de elegância distinto/Seu espírito, inflamado por ambições de céus e terras... N. do T.

¹⁷⁸ E nós solicitamos a vós, adorado, que fiqueis/Aqui sob o benévolo brilho de nossos olhos./Como nosso primeiro cortesão, sobrinho, filho. N. do T.

¹⁷⁹ Nós pedimos que vos resigneis a ficar./Aqui, sob a indulgência consoladora dos nossos olhos/Como primeiro cortesão, sobrinho, nosso filho. N. do T.

feststellen, daß die zivile und unpathetische Neigung des modernen Denkens sich gerade bei einigen künstlerisch erfahrenen und dramatisch empfindenden Übersetzern in einer übersteigerten Form offenbart.

Die Bühnenübersetzung erfüllt in der Regel zweierlei Funktion: sie wird gelesen (viele klassische Stücke, wie *Der Revisor*, *Verstand schafft Leiden*, *Cyrano*, der *Cid* usw. haben mehr Leser als Zuschauer), und sie bildet die Grundlage für eine Inszenierung. Bei einer theatergemäßen Bearbeitung kommen die Qualitäten der Übersetzung in einem etwas anderen Verhältnis zur Geltung als bei der Lektüre. Dem Schauspieler stehen eine Reihe von akustischen, im Text nicht erfaßten Mitteln zur Verfügung (Satzakzent, Intonation u. a.), und er kann damit viele stilistische Mängel der Übersetzung korrigieren. Auf der Bühne stören daher manche unbeholfenen Wortfolgen und zu engen Abhängigkeiten vom Stil der Vorlage weniger als bei der Lektüre. Dafür aber hat die Auffassung des Übersetzers von den Gestalten und die stilistische Erfassung des Charakters des Stücks bei der Inszenierung grundlegende Bedeutung. Wenn der Regisseur dem Stück eine Auffassung aufzwingen will, die von der des Übersetzers abweicht, dann setzt dies erhebliche textliche Veränderungen und Anstrengungen des Schauspielensembles voraus. Somit wäre bei der Theaterübersetzung die Forderung nach einer repräsentativen Standardübersetzung weit weniger berechtigt als auf anderen Gebieten. Der Entwicklung des Theaterstils ist es förderlich, wenn wenigstens bei den am häufigsten gespielten Klassikern zwischen einigen Übersetzungen verschiedener Auffassung gewählt werden kann.

In den vorangehenden Bemerkungen haben wir jene Fälle berücksichtigt, bei denen die Interpretation des Sprachdetails durch den Übersetzer für die Arbeit des Schauspielers an der Rolle bzw. für die Zielrichtung der ganzen Inszenierung von Belang ist. Andererseits aber wissen wir aus der Theaterpraxis, daß die Texte der Stücke üblicherweise gekürzt und damit nicht nur einzelne Repliken sondern auch ganze Szenen (z. B. Narrenszenen bei Shakespeare), ja sogar Dramengestalten (Fortinbras oder Rosencrantz und Guildenstern in *Hamlet* usw.) ausgelassen werden, ohne daß sich dadurch das Stück entscheidend ändern würde. Der Übersetzer muß selbstverständlich den ganzen Text übertragen und künstlerisch beherrschen, aber auch seine Arbeit hat ihre Schwerpunkte, die absolute Genauigkeit erfordern – mit Betonung des einen oder des anderen Aspekts des sprachlichen Ausdrucks –, und Stellen, die eher eine globale Lösung oder ein Experiment gestatten. Es gilt ein gewisses Prinzip der *differenzierten Genauigkeit*, das übrigens auf dem Theater keine Ausnahme bildet. Das kommt daher, daß der Text hier nur das Mittel, nicht das Ziel ist (für den Schauspieler ist das Wort nicht bloßer Klang, sondern Erwecker von Bildern, sagte Stanislavskij),⁶⁹ und an der Formung der szenischen Bilder sind seine einzelnen Elemente in unterschiedlichem Maße und auf spezi-

significativo que haja desacordos sobre a interpretação de personagens passageiros como Fortimbras).

A concepção tradutória dos personagens principais afeta necessariamente o sentido da peça toda. A problemática de Hamlet ganha para nós outro significado se traduzirmos seu famoso verso “ser ou não ser”, por “viver ou não viver, é disto que se trata”, como concebeu o tradutor tcheco E. A. Saudek. A problemática de Otelo é outra, se interpretarmos o nome do herói do título, *The Moor of Venice*, como *mouro* ou *mauro*, como tentaram diretores americanos. Fundamentalmente o tradutor interpreta um personagem através do estilo de suas manifestações. Uma análise da realização estilística de protagonistas do repertório clássico nas traduções de algumas gerações forneceria material instrutivo para a história da consciência teatral. Considerando o presente, podemos determinar primeiramente que a tendência impiedosa e civil do pensamento moderno manifesta-se de uma forma exagerada em alguns tradutores artisticamente experientes e dramaticamente sensibilizados.

A tradução para o palco preenche, em regra, duas funções: ela é lida (muitas peças clássicas, como *O Inspetor Geral*, *A infelicidade de ter demasiado espírito*, *Cyrano*, *El Cid*, etc., possuem mais leitores do que espectadores), e ela forma a base para uma encenação. Em uma adaptação para o teatro, as qualidades da tradução são ressaltadas em proporções diferentes da leitura. Uma série de recursos acústicos não alcançados pelo texto (acento frasal, entonação, etc.) está à disposição do ator e ele consegue, assim, corrigir muitas deficiências estilísticas da tradução. No palco, consequentemente, muitas sequências verbais estranhas e dependências muito estreitas com o estilo do original incomodam menos do que na leitura. Mas, em compensação, a interpretação do tradutor de personagens e a compreensão estilística do caráter da peça têm um significado fundamental para a encenação. Se o diretor quiser impor à peça uma interpretação que difira daquela do tradutor, isto pressupõe alterações textuais consideráveis e esforços do grupo teatral. Na tradução teatral, a exigência por uma tradução representativa padrão seria bem menos legítima do que em outras áreas. O desenvolvimento do estilo teatral será profícuo se for possível escolher entre algumas traduções de interpretação diversa para os clássicos mais frequentemente representados.

Nas observações precedentes, consideramos todos os casos cuja interpretação do detalhe linguístico pelo tradutor é importante para o trabalho do ator sobre o papel, ou seja, para a orientação objetiva de toda a encenação. Por outro lado, contudo, sabemos, a partir da prática teatral, que os textos das peças são usualmente encurtados e, por conseguinte, não apenas réplicas isoladas são ignoradas, mas também cenas completas (por exemplo, as cenas dos bobos em Shakespeare) e até mesmo personagens dramáticas

fische Weise beteiligt (er ist stark hierarchisiert). Sinn dieses Hinweises ist es nicht, übersetzerische Nachlässigkeit theoretisch zu rechtfertigen, sondern, im Gegenteil, auf die Notwendigkeit hinzuweisen, daß wenigstens in den Schlüsselpartien weit genauer und vor allem reflektierter übersetzt werden muß als anderswo. Im übrigen sollte der Dramaturg bei solchen Schlüsselpartien auch das Original zur Hand haben.

(Fortimbrás ou Rosencrantz e Guildenstern em *Hamlet*, etc.), sem que a peça seja alterada crucialmente com isso. Evidentemente o tradutor deve traduzir o texto integralmente, dominá-lo artisticamente, mas seu trabalho também tem pontos fortes, que exigem precisão absoluta – com acentuação de um ou outro aspecto da expressão linguística – e pontos que permitem uma resolução mais geral ou um experimento. Trata-se do princípio da *precisão diferencial*, que não gera nenhuma exceção no teatro. Daí resulta que o texto é apenas o recurso não o objetivo (para o ator, a palavra não é simples som, mas sim despertadora de imagens, disse Stanislavskij¹⁸⁰) e na formação das imagens cênicas, seus elementos particulares participam em graus diferentes e de forma específica (ele é fortemente hierarquizado). O sentido desta referência não é justificar teoricamente negligências tradutórias, mas sim, ao contrário, indicar a necessidade de que se deve traduzir, pelo menos nas partes-chave, de forma mais precisa e, sobretudo, com mais reflexão, do que em outras partes. A propósito, nestas partes-chave, o dramaturgo também deveria ter em mãos o original.

¹⁸⁰ K.S. Stanislavskij: Reč na jevišti (Discurso no palco, Tradução tcheca do russo), in: Sovetské divadlo 1/1951, p. 185.

VI Die Übersetzung als literarhistorisches Problem

Viele Fragen, die sich heute Theoretikern und Übersetzern als neu auftauchende Probleme stellen, wurden schon in der Vergangenheit formuliert und gelöst. In der Entwicklungsgeschichte des Übersetzens findet sich ungeahntes Material, aus dem man konkreter als aus theoretischen Erörterungen lernen kann, wie die besten Übersetzer der Vergangenheit die verschiedensten Übersetzungsprobleme lösten. Das übersetzerische Schaffen wartet bis heute vergebens auf eine Würdigung und eine literarhistorische Analyse einzelner Werke, Autoren und Epochen. Es besteht nicht einmal Klarheit über die Methoden, mit denen man auf diesem Gebiet arbeiten könnte, und deshalb werden vielleicht einige Bemerkungen über die besonderen Gesichtspunkte, die die Arbeit des Übersetzers vom Literarhistoriker verlangt, von Interesse sein.

1 Die Analyse der Übersetzung

Zum Unterschied vom Originalwerk ist die Übersetzung keine selbständige literarische Gegebenheit. Sie will die Reproduktion eines fremden Werkes sein, und eben die Beziehung zur Vorlage ist ihr grundlegender Charakterzug. Gerade deshalb, weil wir die Übersetzung in ihrem Verhältnis zum Original bewerten, ist für uns bei dieser literarischen Gattung der Weg zwischen Ausgangspunkt und Ergebnis des Entstehungsprozesses so interessant. Aus diesem Grunde ist bei der Übersetzung eine Analyse ihrer Entstehung überaus wichtig. Dabei ist der Entstehungsprozeß beim Übersetzer schwerer zu erfassen als beim Originalautor, weil die Spuren dieses Prozesses nur im Sprachausdruck, für gewöhnlich in feinen semantischen Schattierungen, festzustellen sind – und gerade in die Formulierung oftmals auch die Redaktion der Zeitschrift oder der Verlag oder andere Bearbeiter eingegriffen haben.

Sollen die Schlußfolgerungen über das Verhältnis der übersetzten Fassung zur Vorlage verläßlich sein, so muß in erster Linie absolut zuverlässig festgestellt werden, welcher Text dem Übersetzer überhaupt als Vorlage gedient hat. Die Arbeit an der Geschichte der Übersetzung, besonders der älteren, wird dadurch erschwert, daß auch viele führende Autoren aus zweiter Hand übersetzen, und zwar nicht nur aus den orientalischen, sondern auch aus der Mehrzahl der kleineren europäischen

VI. A tradução como problema histórico-literário

Muitas questões, que atualmente os teóricos e tradutores colocam como novos problemas emergentes, já foram formulados e resolvidos no passado. Na história do desenvolvimento da tradução, encontra-se um material inimaginável, a partir do qual se pode estudar, de modo mais concreto do que nas discussões teóricas, como os tradutores do passado resolviam os mais diversos problemas tradutórios. A criação tradutória espera, até hoje em vão, por uma apreciação e uma análise histórico-literária de obras individuais, autores e períodos. Não existe nem um pouco de clareza sobre os métodos com os quais se poderiam trabalhar nesta área e, por isso, talvez sejam de interesse algumas observações sobre os pontos de vista especiais, que o trabalho do tradutor exige do historiador literário.

1. A Análise da tradução

De forma diferente da obra original, a tradução não é um fato literário autônomo. Ela deseja ser a reprodução de uma obra estrangeira, e até mesmo a relação com o modelo é seu traço característico mais fundamental. Precisamente porque avaliamos a tradução em sua afinidade com o original, é que, para este gênero literário, o caminho entre o ponto de partida e o resultado do processo de gênese se torna tão interessante para nós. Por este motivo, para a tradução, uma análise de sua gênese é extremamente importante. Neste caso, o processo de gênese para o tradutor é mais difícil de compreender do que para o autor original, porque os indícios deste processo são apenas observados na expressão linguística, geralmente em delicados matizes semânticos – e muitas vezes também a redação da revista ou a editora ou outro revisor interferiram na formulação.

Para que as conclusões sobre a relação da versão traduzida com o original possam ser confiáveis, precisa-se determinar de modo absolutamente seguro em primeiro lugar, que texto serviu ao tradutor como original. O trabalho da história da tradução, especialmente da antiguidade, é dificultado pelo fato de que muitos autores importantes eram traduzidos em segunda mão, e não apenas das literaturas orientais, mas também da maioria das europeias menores. Para traduções das literaturas orientais se serviam muitas vezes do texto em inglês como elo, para traduções das literaturas europeias menores, do alemão, mas também de outros. Por exemplo, os tradutores tchecos traduziam, por volta de 1800, frequentemente através de textos alemães e poloneses. Em contrapartida, os textos tchecos, a partir do Humanismo, eram o ponto de partida para tradutores poloneses. O pesquisador que segue a concepção tradutória de um destes tradutores sempre corre o risco de descrever a tradução estrangeira, a partir da qual aquela versão foi composta.

Literaturen. Beim Übersetzen aus den orientalischen Literaturen diente sehr häufig der englische Text als Zwischenglied, beim Übersetzen aus kleineren europäischen Literaturen oft der deutsche, aber auch andere. Z. B. übersetzten die tschechischen Übersetzer um 1800 oft über die deutschen und polnischen Texte. Umgekehrt waren tschechische Texte schon seit der Zeit des Humanismus der Ausgangspunkt für polnische Übersetzer. Der Forscher, der die Übersetzerische Konzeption eines solchen Übersetzers verfolgt, ist immer in Gefahr, schließlich eine fremde Übersetzung zu beschreiben, nach der dessen Version abgefaßt worden ist.

Auf die Abhängigkeit von der fremden Übersetzung machen uns meist solche Mißverständnisse und Abweichungen von der Vorlage aufmerksam, die sich durch eine direkte Übersetzung nur schwer erklären lassen.

Im Jahre 1889 erschien in der *Bibliothèque populaire* unter dem Titel *Contes tchèques* die französische Übersetzung von Erzählungen Jan Nerudas. Einige Mißverständnisse weisen klar darauf hin, daß es sich hierbei um keine direkte Übersetzung aus dem Tschedischen handeln kann, sondern um eine Übersetzung über das Deutsche: *Selský trh* – *Bauernmarkt* – *Marché aux Maçons* (statt *Marché aux Paysans*), *Petrín* – *Laurenziberg* – *le mont Saint-Laurent* (statt *le mont Saint-Pierre*). Es ist nicht schwer, den vermittelnden deutschen Text herauszufinden: Jurenkas Übersetzung der *Kleinseitner Geschichten* und Smitals Übersetzung der *Genrebilder*, die in den Jahren 1883–86 in *Reclams Universalbibliothek* erschienen waren. Daß als Vorlage gerade dieser und kein anderer deutscher Text diente, beweist z. B. die wörtliche Beibehaltung der freien deutschen Übersetzung bei der folgenden Passage: »šedivý oči užívaly skel, zabraných do černé kosti« (wörtliche deutsche Übersetzung: die grauen Augen verwendeten in schwarzes Bein gefaßte Gläser) – »ses yeux gris avaient un aspect vitreux.« Ferner: »Velš, ten měl lázně« (wörtlich: Welsch, der hatte ein Bad!) – »Und der Welsch, der hatte die Hölle!« – »Et ton Welsch, que le diable ait son âme!« Und wir können darüberhinaus feststellen, daß der französische Übersetzer auch das Deutsche sehr schlecht beherrschte. Ähnliche Fehler wie die Übersetzung des deutschen *Bauernmarkt* gibt es bei ihm eine Menge: »Procházel se v sadech« – »ging er in den dortigen Anlagen spazieren« – »et nous le voyons visiter l'un après l'autre les débits de vin«; »krajan mé matky« – »der Landsmann meiner Mutter« – »le propriétaire de ma mère« usw.

Das Übersetzen aus zweiter Hand war allerdings nicht immer so einfach. Wir müssen berücksichtigen, daß der Übersetzer oft mit mehreren Texten gearbeitet hat, daß er entweder eine fremde Übersetzung als Hilfsmittel zur Lösung semantisch oder stilistisch schwieriger Übersetzungsdetails benutzte, oder daß er umgekehrt eine nach einer fremden Version geschaffene Übersetzung nachträglich mit dem Original verglich

Tais equívocos e discrepância do original, que seriam esclarecidos apenas através de uma tradução direta, nos chamaram a atenção para a dependência da tradução estrangeira.

No ano de 1889, publicou-se na *Bibliothèque populaire*, sob o título de *Contes tchèques*, a tradução francesa dos contos de Jan Neruda. Alguns equívocos indicam claramente que esta não se trata de uma tradução direta do tcheco, mas sim uma de tradução através do alemão: *Selský trh - Bauermarkt*¹⁸¹ - *Marché aux Maçons* (ao invés de *Marché aux Paysans*), *Petřín - Laurenziberg*¹⁸² - *Le mont Saint-Laurent* (ao invés de *Le mont Saint-Pierre*). Não é difícil descobrir o texto alemão de mediação: a tradução de Jurenka, *Kleinseitner Geschichten*, e a tradução de Smital, *Genrebilder*, que foram publicadas nos anos de 1883 e 86 por *Reclams Universalbibliothek*. Que, como modelo, precisamente este e não outro texto alemão foi usado, se prova, por exemplo, pela conservação literal da tradução livre alemã nas seguintes passagens: “*šedivě oči užívaly skel, zabraných do černé kosti*” (tradução literal ao alemão: *die grauen Augen verwendeten in schwarzes Bein gefaßte Gläser*¹⁸³) – “*seine grauen Augen hatten einen glasigen Glanz*” – “*ses yeux gris avaient um aspect vitreux*”. Além disso: “*Velš, ten měl lázně*” (literalmente: *Welsch, der hatte ein Bad*¹⁸⁴!) – “*Und der Welsch, der hatte die Hölle!*” – “*et son Welsch, quel le diable ait son âme!*”. E ainda podemos observar que o tradutor francês dominava muito mal o alemão. Há muitos erros semelhantes à tradução do alemão *Bauermarkt*: “*Procházet se v sadech*” – “*ging er in den dortigen Anlagen spazieren*¹⁸⁵” – “*et nous le voyons visiter l’un après l’autre les débits de vin*”; “*krajan me matky*” – “*der Landsmann meiner Mutter*¹⁸⁶” – “*le propriétaire de ma mère*”, etc.

A tradução de segunda mão nem sempre era tão simples. Devemos levar em consideração que o tradutor frequentemente trabalhava com vários textos, ou utilizava uma tradução estrangeira como ajuda para resolução de detalhes da tradução mais complexos semântica ou estilisticamente, ou, por outro lado, comparando e verificando posteriormente uma tradução criada a partir uma versão estrangeira com o original. Mesmo nestes casos normalmente é possível observar o modo de trabalho. Se o original for o ponto de partida e a tradução estrangeira apenas um auxiliar, então o tradutor, em geral, vence as armadilhas do original lá, onde a interpretação é aparentemente simples e clara e baseia-se na versão estrangeira nos pontos que,

¹⁸¹ Mercado de agricultores. N. do T.

¹⁸² Monte Petrin. N. do T.

¹⁸³ Os olhos cinzentos utilizavam óculos grossos no fundo do osso preto. N. do T.

¹⁸⁴ Welsch, que tinha uma banheira! N. do T.

¹⁸⁵ Ele foi passear no parque. N. do T.

¹⁸⁶ O contrêrâneo de minha mãe. N. do T.

und überprüfte. Auch in solchen Fällen läßt sich die Arbeitsweise gewöhnlich feststellen. War das Original der Ausgangspunkt und die fremde Übersetzung nur das Hilfsmittel, so unterliegt der Übersetzer den Tücken der Vorlage in der Regel dort, wo die Auslegung scheinbar einfach und klar ist, und stützt sich auf die fremde Version an Stellen, die in der Vorlage schwierig sind. So wahrt der tschechische Dramatiker Josef Kajetán Tyl in der Übersetzung von Shakespeares *König Lear* aus dem Jahre 1835 die englische Bezeichnung *Steward* in der Meinung, es handle sich hier um einen Eigennamen, und verdolmetscht umgekehrt nach der deutschen Version die schwierigen Wörter *unaccommodated* (*nevýšperkovaný* – unaufgemodelt), *when a man's overlusty* (*když si člověk vybírá* – ist der Mensch gar zu wählig).⁶⁹

Einen noch komplizierteren ›Übersetzungsschleier‹ stellte L. Cejpek bei dem tschechischen Übersetzer Josef Jungmann fest: in der Übersetzung von Miltons *Verlorenem Paradies* vom Jahre 1811 benutzte er die deutsche Übersetzung von Zachariae vor allem zur Deciffrierung der Bedeutung, die deutsche Übersetzung von Bürde bei der Suche nach der stilistischen Lösung, durch Przybylskis polnischen Text ließ er sich bei der Bildung von Neologismen inspirieren, und das englische Original benutzte er zur Kontrolle.⁷⁰ An einer der analysierten Stellen sieht das Verhältnis zwischen Jungmanns Übersetzung und den Hilfstexten folgendermaßen aus:

- 50% der Lösungen nach Bürde,
- 25% der Lösungen nach Zachariae,
- 20% der Lösungen nach Przybylski,
- 1% selbständige Lösungen, die das Original besser erfassen als jeder der benutzten Hilfstexte.

Zur Würdigung des eigenen Beitrags des Übersetzers ist es wichtig, auch sein Verhältnis zu älteren Versionen des gleichen Werks festzustellen: in welchem Maße stützte er sich auf die älteren Übersetzungen oder prägte er bis heute nicht übertroffene Lösungen? Selbst der größte poetische Übersetzer unterliegt bisweilen seinem Vorgänger dort, wo die frühere Übersetzung eine Lösung schuf, über die er schwer hinausgehen kann, oder dann, wenn seine dichterische Begabung und Kombinationsfähigkeit versagt.

Theoretisch interessant, jedoch künstlerisch bis zu einem beträchtlichen Maße wertlos, sind die *kompilierten Übersetzungen*, die durch eine Kombination von älteren Versionen entstanden sind. So bekennt sich z. B. Georg Schünemann im Vorwort zu seiner Übersetzung des Librettos von Mozarts *Don Giovanni* aus dem Jahre 1940 programmatisch dazu, seinen Text aus fünfzig älteren Versionen zusammengestellt zu haben; und seine deutsche Fassung des *Figaro* aus dem Jahre 1939 ist kompiliert aus den Texten von Knigge, Niese, Levi und Kalbeck.

no original, são difíceis. Deste modo, o dramaturgo tcheco Josef Kajetán Tyl preservou na tradução de *Rei Lear* de Shakespeare, no ano de 1835, a designação inglesa *Steward*, tratando-se aqui de um nome próprio, e, em contrapartida, traduziu segundo a versão alemã as difíceis palavras, *unacomodated* (*nevýšperkovaný* – *desacomodado*), *when a man's overlustly* (*když si člověk vybírá* – *quando um homem é muito animado*).¹⁸⁷

L. Cejp observa um “véu tradutório” ainda mais complicado sobre o tradutor tcheco Josef Jungmann: na tradução de *Paraíso Perdido* de Milton do ano de 1811, ele utilizou a tradução alemã de Zachariae principalmente para decifrar o sentido, a tradução alemã de Bürde na busca por soluções estilísticas, se deixou inspirar pelo texto polonês de Przybylski para a formação de neologismos e utilizou o original inglês como controle¹⁸⁸. Em um dos pontos analisados observa-se a relação entre a tradução de Jungmann e os textos auxiliares da seguinte forma:

50% das soluções conforme Bürde,

25% das soluções conforme Zachariae,

20% das soluções conforme Przybylski,

1% de soluções indepentens, que compreenderam o original melhor do que todos os textos auxiliares utilizados.

Para a apreciação da contribuição particular do tradutor é importante determinar sua relação com versões mais antigas da mesma obra: em que medida ele baseou-se nas traduções antigas ou cunhou soluções até hoje não superadas? Mesmo o maior tradutor poético é superado, às vezes, por seu antecessor, lá, onde a tradução anterior criou uma solução da qual dificilmente se pode fugir, ou então quando seu talento poético ou capacidade de combinação falham.

Teoricamente interessantes, apesar de, até certo ponto, artisticamente inúteis, são as *traduções compiladas*, que são criadas por uma combinação de versões antigas. Georg Schünemann, por exemplo, confessa, no prefácio de sua tradução do libreto de *Don Giovanni* de Mozart de 1940, ter composto seu texto a partir de cinquenta versões antigas; e sua edição alemã de *Figaro* de 1939 foi compilada dos textos de Knigge, Niese, Levi e Kalbeck.

Uma vez que o historiador tenha identificado os pontos de orientação dos quais o tradutor partiu, ele consegue se aproximar da tarefa principal de sua análise: da análise dos princípios do método de trabalho em si, isto é, os métodos e concepções do tradutor. Expresso bastante mecanicamente há em cada tradução um determinado percentual – dependendo da precisão, maior

¹⁸⁷ Utilizamos o material do artigo de O. Vočadlo, J.K. Tyl a Shakespeare (J.K. Tyl e Shakespeare), in: Listy z dějin českého divadla, Praga, 1/1954, p. 4-26.

¹⁸⁸ L. Cejp: Jungmannův Překlad Ztraceného raje (Tradução de Jungmann de Paraíso Perdido), in: J. Jungmann: Překlady I, Praga, 1958, p. 360.

Sobald nun der Historiker die Orientierungspunkte, von denen der Übersetzer ausgegangen war, ermittelt hat, kann er an die Hauptaufgabe seiner Analyse herangehen: an die Analyse der Grundsätze der Arbeitsmethode selbst, d. h. der Übersetzmethode und -konzeption. Ganz mechanisch ausgedrückt gibt es in jeder Übersetzung einen bestimmten – je nach der Genauigkeit höheren oder niederen – Prozentsatz verschiedener Werte, die der Übersetzer dem Text hinzufügte. Gerade die Abweichungen von der Vorlage können am besten über die Methoden des Übersetzers und seine Ansichten über das übersetzte Werk belehren. Deshalb muß die Analyse einer Übersetzung mit einem sorgfältigen Vergleich der übersetzten Version mit der Vorlage und einer sozusagen statistischen Aufnahme der Abweichungen in den Details, die wir feststellen können, beginnen. Auch hier kann man wieder sagen, daß ein bestimmter Prozentsatz von Abweichungen zufällig sein wird, aber ein Teil davon charakteristisch für das Verhältnis zwischen dem persönlichen Stil des Übersetzers und dem Stil seiner Epoche der Vorlage und für das Verhältnis zwischen seiner Auffassung des Werks und dessen objektiver Idee. Zu den zufälligen Abweichungen, die höchstens als Beleg für die sprachlichen Kenntnisse oder die Sorgfalt des Übersetzers dienen können, gehören die offensichtlichen semantischen Irrtümer. Die Mehrzahl der Rezensionen und Kritiken über Übersetzungen konzentriert sich gerade auf diese, und deshalb wird dieses Material für die Arbeit an der Geschichte der Übersetzung wenig ergiebig sein. Andere Ungenauigkeiten, die wir feststellen, werden sich bald – wenigstens zum Teil – in einige Gruppen einordnen lassen, die immer durch einen Typ semantischer oder ästhetischer Verschiebungen gegenüber der Vorlage charakterisiert sind. Solche Gruppen von Abweichungen weisen uns dann den Weg zu den hauptsächlichsten Interpretationsgrundsätzen des Übersetzers.

Der Literaturhistoriker löst hier eigentlich, was man mit einem kybernetischen Terminus das Problem des »schwarzen Kastens« nennt: ihm liegt der Systemstand des literarischen Werks zu Beginn des Übersetzerprozesses (der Text des Originals) und bei dessen Vollendung (der Text der Übersetzung) vor, und aus den Verschiebungen, die durch das Auslassen oder Hinzufügen gewisser semantischer Einheiten entstanden sind, durch ihre Umgruppierung und die Veränderung der strukturellen Beziehungen zwischen ihnen, soll er die Entwicklungen feststellen, die sich während des Übersetzens vollzogen haben. Gegebenenfalls kann er dann aus ihnen auf den Urheber, d. h. auf die Struktur der literarischen Persönlichkeit des Übersetzers, schließen.

Um anschaulich zu zeigen, wie die Poetik des Übersetzers auf Grund der Züge, die sich in der Übersetzung stetig wiederholen, rekonstruiert werden kann, vergleichen wir zwei Übersetzungen von Paul Verlaines Gedicht *Spleen*, und zwar fortschreitend jedes der sechs Verspaare.

ou menos – de valores diferentes, que o tradutor acrescenta ao texto. Justamente as discrepâncias com o original podem informar melhor sobre os métodos do tradutor e suas opiniões sobre a obra traduzida. Por isso, a análise de uma tradução deve começar com uma comparação cuidadosa da versão traduzida com o original e um registro estatístico das discrepâncias nos detalhes que conseguirmos observar. Pode-se dizer novamente que um determinado percentual de discrepâncias será acidental, mas uma parte é característica da relação entre o estilo pessoal do tradutor e o estilo de sua época com o modelo, e da relação entre sua interpretação da obra e a ideia objetiva desta. Os erros semânticos evidentes pertencem às discrepâncias acidentais que podem servir no máximo como prova do conhecimento linguístico ou da atenção do tradutor. A maioria dos comentários e críticas sobre traduções concentra-se justamente sobre estes e, por isso, este material seria pouco produtivo para o trabalho sobre a história da tradução. Outras imprecisões, que observamos, podem ser classificadas – pelo menos em parte – em alguns grupos que são caracterizados sempre por um tipo de alteração semântica ou estética diante do original. Tais grupos de discrepâncias nos mostram o caminho para o princípio da interpretação essencial do tradutor.

O historiador literário consegue resolver, de fato, o que se pode nomear com um termo da cibernética, o problema da “caixa-preta”: ela é composta do sistema da obra literária desde o começo do processo tradutório (o texto original) até sua conclusão (o texto traduzido), e a partir das alterações que são originadas pela omissão ou acréscimo de certas unidades semânticas, pelo seu reagrupamento e pela mudança das relações estruturais entre elas, ele pode determinar os desenvolvimentos que ocorreram durante a tradução. Possivelmente ele pode inferir delas algo sobre o autor, ou seja, sobre a estrutura da personalidade literária do tradutor.

Para mostrar claramente como a poética do tradutor pode ser reconstruída por meio dos traços que constantemente se repetem na tradução, comparamos duas traduções da poesia de Paul Verlaine, *Spleen*, e progressivamente cada um dos seis pares de versos.

*I Les roses étaient toutes rouges,
Et les lierres étaient tout noirs.*

*Die Rosen waren überrot,
Der Efeu ward zur Finsternis.*

(Georg von der Vring)

So rot erglühten einst die Rosen,

- I Les roses étaient toutes rouges,
Et les lierres étaient tout noirs.

Die Rosen waren überrot,
Der Efeu ward zur Finsternis.

(Georg von der Vring)

So rot erglühnten einst die Rosen,
schwarz war der Efeu wie die Nacht.

(Fritz Kögel)

Das französische Original beruht auf einem Prinzip, das wir als elegische Antithese bezeichnen könnten: die Gedanken sind in symmetrischen Paaren aufgebaut und klingen in einer beruhigten, weichen Intonation aus. Die beiden ersten Verse sind aufgebaut

Les + Subst. + étaient + tout + Adj.,

sie enden in einer Kadenz auf die Wörter *tout* + Adj., und der Übergang zwischen ihnen ist fließend; sie sind durch das Bindewort *et* verbunden.

Von der Vring stört diesen Aufbau. Bei ihm gibt es zwei strenge Feststellungen, zwischen denen die Symmetrie abgeschwächt und die Verbindung abgebrochen ist, und deren Kadenz durch den substantivischen Ausdruck der Qualität abgeschwächt wurde: *ward zur Finsternis*. Diese nackten Feststellungen werden in einem Vers ausgedrückt, der gegenüber dem Original um eine Silbe verkürzt ist und mit einem harten männlichen Abschluß endet.

Kögel weitet die Qualität zu einem Vergleich (*der Efeu war wie die Nacht*) und zu einer expressiven Handlung aus (*erglühnten* – in dieser Bedeutung ist eigentlich auch ein Vergleich enthalten: *waren rot wie die Glut*). Sein Ausdruck ist gegenüber dem von der Vring weicher, schon wegen des längeren Verses und des Wechsels von männlichem und weiblichem Auslaut.

- II Chère, pour peu que tu te bouges,
Renaissent tous mes désespoirs.

Liebste, dein kleinster Schritt bedroht
Mein Herz mit neuer Bitternis.

(von der Vring)

Ah, Liebste, durch dein leises Kosen
sind meine Qualen all erwacht.

(Kögel)

Bei Verlaine steht hier wieder eine direkte, jedoch keine harte Feststellung. Er konfrontiert – aber verbindet gleichzeitig – die Bewegung der Geliebten und die Befürchtungen des lyrischen Sprechers.

Von der Vring vermischt abermals die Zweiteiligkeit, macht durch das

*Schwarz war der Efeu wie dei Nacht.*¹⁸⁹
(Fritz Kögel)

O original francês baseia-se em um princípio que poderíamos classificar como antítese elegíaca: os pensamentos são organizados em pares simétricos e terminam em uma entonação calma, branda. Os dois primeiros versos são organizados assim *Les + subst. + étaient + tout + adj.*, eles terminam em uma cadência nas palavras *tout + adj.*, e a transição entre eles é suave; estão ligados através da conjunção *et*.

Von der Vring perturba esta organização. Nele há duas constatações graves, a simetria entre eles é enfraquecida e a conexão interrompida, e sua cadência enfraquece a qualidade através da expressão substantivada, *ward zur Finsternis*. Estas constatações são expressas em um verso que foi reduzido em uma sílaba em relação ao original e encerra-se com um final duramente masculino.

Kögel amplia a qualidade com uma comparação (*der Efeu war wie die Nacht*) e com uma ação expressiva (*erglühten* – de fato, este sentido também contém uma comparação: *waren rot wie die Glut*). Sua expressão é mais branda do que a de von der Vring, por conta do verso mais longo e da mudança entre masculino e feminino no final.

*II Chère, pour peu que tu te bourges,
Renaissent tous mês désespoirs*

*Libste, dein kleinster Schritt bedroht
Mein Herz mit neuer Bitternis.*

(von der Vring)

*Ach, Liebste, durch dein leises Kosen
Sind meine Qualen all erwacht.*¹⁹⁰

(Kögel)

Verlaine aparece aqui novamente com uma afirmação direta, embora não dura. Ele confronta – ao mesmo tempo em que une – o movimento dos amantes e temor do Eu-lírico.

Von der Vring confunde novamente a duplicidade, destruindo o encaadeamento do contraste entre os dois versos e explica o conteúdo com uma simples afirmação na qual a ação é novamente expressa de modo substantivado (decompondo em situações e passos isolados).

Kögel poetiza, desta vez, com outros recursos: com a interjeição *Ach*.

¹⁸⁹ As rosas eram muito vermelhas/ A hera era escuridão.

Tão vermelhas cintilavam outrora as rosas,/ Negra era a hera como a noite. N. do T.

¹⁹⁰ Querida, teu menor gesto ameaça/ Meu coração com nova amargura.

Oh, querida, por tua suave carícia/ São despertos meus temores todos. N. do T.

Enjambement den Gegensatz zwischen beiden Versen zunichte und spricht den Inhalt mit einer einzigen nackten Feststellung aus, in der die Handlung wiederum substantivisch ausgedrückt ist (nämlich in einzelne Situationen und Schritte zerlegt).

Kögel poetisiert diesmal mit anderen Mitteln: mit der Interjektion *Ach*. Anstelle der einfachen Bewegung ist hier das *leise Kosen*.

III Le ciel était trop bleu, trop tendre,
La mer trop verte et l'air trop doux.

Des Äthers Strahl war allzu blau,
des Meeres Bucht war allzu weit.

(von der Vring)

Zu reich erglänzte einst des Himmels Bläue,
des Meeres Grün, der Lüfte süßer Hauch.

(Kögel)

Das Thema der ersten Strophe – die Naturfarben – scheint hier auseinanderzufallen, sich zu spalten, die semantische Bewegung wird beschleunigt: jeder Vers umfaßt zwei Paare von Eindrücken, die durch das quantitative Adjektiv *trop* charakterisiert sind (das hier gleichsam als Komparativ zu *tout* steht).

Von der Vring setzt hier sein Ausdruckssystem weiter fort: er stört die Zweiteiligkeit der Qualifikationen in jedem Vers und sondert aus den allgemeinen Naturerscheinungen irgendeinen konkreten Bestandteil heraus, den er dann durch ein Substantiv ausdrückt, von dem er das semantisch wichtigste Hauptwort abhängig macht: *Le ciel* – Des Äthers Strahl, *la mer* – Des Meeres Bucht.

Auch Kögel entwickelt sein System der Ausdrucksmittel: das den optischen Eindruck expressiver wiedergebende Verbum (*erglänzte*), die Bezogenheit der Handlung auf die Vergangenheit (*einst*), Mittel aus dem Arsenal herkömmlicher Poetismen (*süßer Hauch*), die emotionale Wortfolge, die die adjektivisch oder adverbial ausgedrückten Eigenschaften an den Anfang der Sätze stellt, ähnlich wie im ersten Zweizeiler (*So rot erglühnten . . . schwarz war . . . Zu reich erglänzte*).

IV Je crains toujours, ce qu'est d'attendre!
Quelque fuite atroce de vous.

Ich hoffe noch. Ich weiß genau,
Ich hoffe nicht. Du gehst. O bleib!

(von der Vring)

Nun quält mich Angst, mir bangt aufs neue,
du –, du verläßt mich auch!

(Kögel)

Ao invés do movimento simples, aparece aqui *leise Kosen*.

III *Le ciel était trop bleu, trop tender,
La mer trop verte et l'air trop doux.*

*Des Äthers Strahl war allzu blau,
Des Meeres Bucht war allzu weit.*

(von der Vring)

*Zu reich erglänzte einst des Himmels Bläue,
Des Meeres Grün, der Lüfte süßer Hauch.*¹⁹¹

(Kögel)

O tema da primeira estrofe – as cores da natureza – parece aqui desmoronar, dividir-se, o movimento semântico é acelerado: cada verso contém dois pares de impressões que são caracterizadas pelo adjetivo qualitativo *trop* (que está aqui, simultaneamente, como comparativo para *tout*).

Von der Vring prossegue com seu sistema expressivo: ele perturba a duplicidade das qualificações em cada verso e separa, a partir das manifestações da natureza gerais, alguns elementos concretos que expressa por meio de um substantivo, tornando a palavra semanticamente mais importante dependente deste: *Le ciel – Des Äthers Strahl, La mer – Des Meeres Bucht*.

Kögel também desenvolve seu sistema de recursos expressivos: o verbo de impressão ótica expressiva repetido (*erglänzte*), a relação da ação com o passado (*einst*), o recurso do arsenal de poetização convencional (*süßer Hauch*), a sequência de palavras emotivas, que coloca as propriedades expressivas adjetiva ou adverbialmente no começo das frases, semelhante ao primeiro par (*So rot erglühten...schwarz war...Zu reich erglänzte*).

IV *Je crains toujours, ce quest d'attendre!
Quelque fuite atroce de vous.*

*Ich hoffe noch. Ich weiß genau,
Ich hoffe nicht. Du gehst. O bleib!*

(von der Vring)

*Nun quält mich Angst, mir bangt aufs neue,
Du -, du verläßt mich auch!*¹⁹²

(Kögel)

Novamente no original, a antítese entre o temor do sujeito lírico e a instabilidade, mudança, fuga dela – como no segundo par – é expressa de

¹⁹¹ Do éter o feixe era muito azul./ Do mar a baía era muito ancha.

Muito ricamente brilhou outrora o azul do céu./ O verde do mar, o hálito doce do ar. N. do T.

¹⁹² Ainda espero. Eu já sei./ Eu não espero. Você vai. Oh, fica!

Agora atormenta-me o medo, eu temo mais uma vez./ Você – Você me abandona também! N. do T.

Im Original ist die Antithese zwischen der Befürchtung beim lyrischen Subjekt und der Unbeständigkeit, der Veränderung, Flucht bei Ihr – wie im II. Zweizeiler – wieder so ausgedrückt, daß der einfache Satz im ersten Vers beginnt, dann bis zum Ende durch einen Einschub unterbrochen wird, der nur die Funktion des »Zurseitesprechens« im Theater hat, und der Hauptsatz füllt dann den zweiten Vers aus.

Von der Vring löst diesen Zweizeiler anders als II, aber das Prinzip ist das gleiche: die Neigung zur nackten, strengen Aussage und zur Außerachtlassung des Verses als Ganzheit. Hier führen beide Tendenzen zu einer Reihe von verkrampten Aufschreien, die nicht einmal inhaltlich dem Original entsprechen: sie lösen den Zweifel in die einzelnen Elemente auf (Glaube und Hoffnungslosigkeit), die Furcht vor der Trennung in die Trennung und in die Aufforderung *bleib!*

Demgegenüber setzt Kögel, wie schon vorher, seine Tendenz zu verdoppeln (*du . . . du*) und alles zu einem kontinuierlichen Fluß zu glätten, fort: den 1. Vers ändert er, ähnlich wie in II, in zwei selbständige gleichgeordnete Sätze. Und wieder sind wir Zeugen einer Orientierung der Motive nach dem Hier und dem Jetzt des lyrischen Subjekts (*nun*; in der Strophe I und *einst* in III – übrigens steht hier auch das betonte *du* in Opposition zu dem *ich*).

V Du houx à la feuille vernie
 Et du luisant buis je suis las,
 Das blanke Blatt von Ilex und
 Geleucht von Buchs ward ekel mir,
 (von der Vring)
 So müde macht der Blätter Glänzen,
 des Laubes Leuchten ward zur Pein,
 (Kögel)

Das Original enthält, wie in allen ungeraden Strophen, wieder ein Paar von Natureindrücken. Nach einer deskriptiven Feststellung im I. Zweizeiler und nach der Feststellung, daß der Himmel *zu* blau ist, in der III. Strophe, sind diese Motive in V schon ausgesprochenermaßen eine Quelle der Ermüdung.

Bei von der Vring finden wir wieder die Vorliebe für Teilgegenstände oder Teilmotive (*Blatt von Ilex, Geleucht von Buchs*), die zu der bekannten Äußerung in Substantivpaaren führt. Sein strenger Ausdruck weicht auch dem Fachbegriff nicht aus (*Ilex*).

Demgegenüber ergeht sich Kögel in sentimental Stimmungen (*so müde macht, ward zur Pein*). Die Verschwommenheit der Verse und die Gruppierung der Wörter zu Paaren innerhalb der Verse werden durch Alliterationen betont (*müde macht, Blätter glänzen, Laubes Leuchten*). Und wieder sieht er die Dinge auf etwas bezogen (*so müde*).

forma que o primeiro verso se inicia com uma frase simples e é interrompida, no fim, por uma unidade que no teatro tem somente a função de “aparte”, e a frase principal preenche, então, o segundo verso.

Von der Vring soluciona este par de modo diferente do segundo, mas o princípio é o mesmo: a tendência a locuções nuas e rigorosas e a não observação do verso como totalidade. Aqui, as duas tendências levam a uma sequência de gritos contraídos que não correspondem nem um pouco ao conteúdo do original: eles dissolvem a dúvida nos elementos individuais (crença e desespero), o medo da separação, a separação e o convite a ficar!

Em contrapartida, Kögel segue, como antes, com sua tendência a duplicar (*du...du*) e a aplainar tudo a um fluxo contínuo: modifica o primeiro verso, como no segundo par, em duas frases independentes iguais. E novamente somos testemunhas de uma orientação dos motivos de acordo com o Aqui e Agora do sujeito lírico (*nun*; no primeiro par e *einst* no terceiro – aliás, aqui está acentuado o *du* em oposição ao *ich*).

*V Du houx à la feuille vernie
Et du luisant buis je suis las,*

*Das blanke Blatt von Ilex und
Geleucht von Buchs ward ekel mir*

(von der Vring)

*So müde macht der Blätter Glänzen,
Des Laubes Leuchten ward zur Pein,¹⁹³
(Kögel)*

Novamente o original contém, como em todas as estrofes ímpares, um par de impressões da natureza. Após uma afirmação descritiva no primeiro par e após a afirmação de que o céu é muito azul, no terceiro par, estes motivos no quinto já são, manifestamente, uma fonte de cansaço.

Em von der Vring, encontramos novamente a preferência por objetos ou temas parciais (*Blatt von Ilex*, *Geleucht von Buchs*) que leva a conhecida locução de pares de substantivos. Sua expressão rigorosa não evita também o conceito técnico (*Ilex*)

Em contrapartido, Kögel entrega-se a efeitos sentimentais (*so müde macht, ward zur Pein*). A ambiguidade dos versos e o agrupamento das palavras em pares no interior dos versos são acentuados pelas aliterações (*müde macht, Blätter glänzen, Laubes Leuchten*). E novamente ele vê as coisas relacionadas a algo (*so müde*).

*VI Et de la campagne infinie
Et de tout, fors de vous, hélas!*

¹⁹³ A branca folha de azevinho e/ O brilho do buxo me eram repugnantes.
Tão fatigado faz o resplandecer da relva,/ Da folhagem a luz causa dor. N. do T.

VI Et de la campagne infinie
 Et de tout, fors de vous, hélas!
 Und dieses Landes ganzes Rund,
 Und alles, außer dir. Weh mir!
 (von der Vring)

zur Last die Felder ohne Grenzen;
 nur dich noch lieb ich, dich allein!

(Kögel)

Das Original zeigt in der abschließenden Strophe eine Verallgemeinerung der beiden führenden Motivlinien: anstelle einzelner Natureindrücke ist hier *campagne infinie*, anstelle der Antithese der subjektiven Welt des Autors und der Welt der geliebten Frau steht hier das *tout* (es hat in Bezug auf das *tout* der I. Strophe und das *trop* der III. Strophe die Funktion eines Superlativs) und *vous*. Und die Lösung der Befürchtungen ist: *hélas!*

Von der Vring kam diese Zerlegung der Problematik in allgemeinste Motive im abschließenden Vers entgegen, doch zerstörte er die Logik der Lösung durch die Leugnung des Zusammenhangs zwischen den Motiven. Im vorletzten Vers erscheint wieder die gewohnte Ausdrucksweise von der Vrings: anstatt *das Land* findet sich hier wieder die Zweiteilung *dieses Landes ganzes Rund*.

Auch bei Kögel wiederholen sich die Züge, die wir schon kennen: das Hinzukomponieren des emotionalen Motivs *dich noch lieb ich*, die pathetische Verdoppelung *dich . . . dich*.

In allen sechs Etappen unserer Analyse wiederholten sich in jeder der drei Versionen die Grundprinzipien der Poetik ihres Autors, die jedoch durch verschiedene konkrete Mittel realisiert sind. Sie wiederholten sich deshalb, weil es sich in allen drei Fällen um ein System mit einer inneren Logik handelt, und diese offenbart sich gewöhnlich in mehr oder weniger klarer Form in jedem abgeschlossenen Segment des Werks (in unserem Falle war dies der Zweizeiler). Durch eine weitere Analyse wird das Bild von der Poetik eines Übersetzers gewöhnlich nur um sekundäre Merkmale bereichert bzw. erscheinen von neuem die grundlegenden Züge in verschiedenen konkreten Stilmitteln realisiert. Von der Struktur des Originals bleibt der motivische Aufbau erhalten, abgeschwächt sind jedoch schon der Gegensatz zwischen den ungeraden und geraden Strophen, der Parallelismus zwischen II und IV, wenn eine der beiden stilistischen Antithesen nicht in die Poetik der einzelnen Übersetzer paßte.

Die Poetik der beiden Übersetzer wird klar von einem oder zwei herrschenden Prinzipien bestimmt. Von der Vring zerlegt das semantische System des Originals in einfache Elemente, neigt zu Unterteilung, Fragmentierung, stört viele formale (Gegensätzlichkeit, Verbundenheit) und inhalt-

*Und dieses Landes ganzes Rund,
Und alles, außer dir. Weh mir!*

(von der Vring)

*Zur Last die Felder ohne Grenzen;
Nur dich noch lieb ich, dich allein!*¹⁹⁴

(Kögel)

O original mostra na estrofe final uma abstração das duas linhas temáticas principais: ao invés de impressões individuais da natureza, está aqui *campagne infinie*, ao invés da antítese do mundo subjetivo do autor e do mundo da mulher amada, está aqui o *tout* (em relação ao *tout* do primeiro par e do *trop* do terceiro há a função de um superlativo) e *vous*. E a resolução dos temores está como: *hélas!*

Von der Vring vai ao encontro desta análise da problemática em motivos mais gerais no verso final, porém, ele destrói a lógica da solução através da negação da conexão entre os motivos. No penúltimo verso aparece novamente o modo de expressão habitual de von der Vring: ao invés de *das Land*, encontra-se aqui a divisão, *dieses Landes ganzes Rund*.

Também em Kögel os traços, que já conhecemos, se repetem: a composição do motivo emocional, *dich noch lieb ich*, a duplicação patética *dich...dich*.

Em todas as seis etapas da nossa análise, se repetiram em cada uma das três versões os princípios básicos da poética de seus autores, que se realizam, entretanto, através de recursos concretos diversos. Elas se repetem, porque, em todos os três casos, trata-se de um sistema com uma lógica interna e ela se manifesta, normalmente, de forma mais ou menos clara, em cada segmento completo da obra (em nosso caso estes eram os pares de versos). A imagem da poética de um tradutor é enriquecida normalmente apenas por marcas secundárias através de uma análise mais ampla, ou seja, parece que os traços fundamentais se realizam em diversos recursos estilísticos concretos. Da estrutura do original se mantém a organização motivacional, sendo atenuados, entretanto, os contrastes entre as estrofes ímpares e pares, o paralelismo entre o segundo e quarto pares quando uma das duas antíteses estilísticas não combina com as poéticas dos tradutores individualmente.

A poética de ambos os tradutores é determinada por um ou dois princípios dominantes. Von der Vring decompõe o sistema semântico do original em elementos simples, tende a subdivisão, fragmentação, perturba muitas ligações formais (oposições, dependências) e de conteúdo e o resultado é uma expressão nua e rígida, que lembra a poética de muitos poetas do sécu-

¹⁹⁴ E desta terra todo o orbe,/ E tudo, menos você. Ai de mim!/ O fardo dos campos sem fronteira;/ Só a ti que ainda amo, a ti unicamente! N. do T.

liche Beziehungen, und das Ergebnis ist ein kahler und strenger Ausdruck, der an die Poetik mancher Dichter des 20. Jahrhunderts erinnert. Im Gegensatz dazu bringt Kögel wieder die einzelnen semantischen Elemente zueinander in Beziehung (Vergleiche, Verstärkung der Antithese) und in Beziehung zum Subjekt (Beziehungen zum *Hier und Jetzt*, zum *Du*; hierher gehört übrigens auch das Gefühlselement). Das Ergebnis ist eine lyrisierte, sentimentalisierte Version, die den Text eher der Verlaine vorausgehenden romantischen Poesie des 19. Jahrhunderts annähert. Dabei haben bei beiden Übersetzern die gleichen sprachlichen Mittel (so der substantivische Ausdruck der Qualitäten, Alliterationen) eine verschiedene Funktion, da sie Bestandteile anderer Systeme sind.

Eine so ausgeprägte Übersetzerkonzeption finden wir freilich nicht oft, doch kann man bei entsprechend feiner Analyse in jeder Übersetzung feststellen, wie der Übersetzer die Vorlage erfaßt, welches seine ästhetische Ansicht, der charakteristische Rhythmus seiner Verse oder die Intonation seiner Prosasätze sind und für welche Werte er sich besonders empfänglich zeigt. Wenn uns dies nicht gelingt, so bedeutet das nur, daß wir die Übersetzung nicht genügend fein analysiert, daß wir nur die größten Abweichungen, unter denen gerade die zufälligen die Mehrzahl bilden, festgestellt haben. Die Beschäftigung mit der Übersetzung verlangt sehr feine Methoden, weil sie mit oft sehr schwer faßbaren, jedoch bedeutsamen Details arbeitet und weil die literarische Persönlichkeit hier keineswegs durch die Thematik, die Komposition und die Gestaltung der Wirklichkeit, sondern durch feine stilistische Nuancen charakterisiert wird. Allgemein kann man sagen, daß der schöpferische Anteil des Übersetzers am Werk umso größer ist, je stärker der Text sprachlich und historisch bedingt ist. Aus diesem Grund ist in der Regel die Übersetzung eines Gedichts weniger genau als eine Prosa-Übersetzung, und deshalb ist es leichter, die Methode eines Gedichtübersetzers zu charakterisieren und zu beurteilen. Die gegensätzliche Ansicht behauptet sich gerade deshalb, weil man als »Analyse« die Aufzählung semantischer Fehler und stilistischer Ungeschicklichkeiten betrachtet.

Die meisten Arbeiten, die sich überhaupt mit der Ermittlung der Übersetzungsmethoden befassen, bemühen sich, das ganze übersetzerische Werk eines Autors einheitlich zu charakterisieren. Sie übersehen, daß auch der Übersetzer in der Regel eine mehr oder minder klare Entwicklung durchgemacht hat und daß sich manchmal sein Stil, sein Geschick, seine übersetzerische Ästhetik und seine Ansichten über die übersetzte Literatur geändert haben.

Aus der Geschichte des Übersetzens kennen wir einige Fälle einer radikalen Veränderung der Übersetzermethode. In Deutschland schuf z. B. August Wilhelm Schlegel seine erste Shakespeare-Übersetzung mit Hilfe der klassizistischen Adaptationsmethode, später wurde diese seine

lo 20. Em contrapartida, Kögel traz a relação dos elementos semânticos particulares entre si (comparação, intensificação da antítese) e a relação com o sujeito (relações com o *Aqui e Agora* e com o *du*). O resultado é uma versão lírica e sentimental que aproxima o texto mais da poesia romântica anterior a Verlaine do século 19. Assim, em ambos os tradutores, os mesmos recursos linguísticos (como a expressão substantivada de qualidades, aliteraões) têm uma função diferente, visto que são elementos de sistemas diferentes.

Por certo não encontramos com frequência uma concepção tradutória tão distinta, porém, é possível determinar de acordo com a análise apurada de cada tradução como o tradutor compreende o original, quais são suas posiões estéticas, o ritmo característico de seu verso ou a entonação, para quais valores ele se mostra mais suscetível. Se não conseguirmos isso, apenas significa que não analisamos a tradução de modo suficientemente apurado, que observamos apenas as discrepâncias mais grosseiras, as quais constituem a maioria das casualidades. A ocupação com a tradução exige métodos muito apurados, porque ela trabalha com detalhes dificilmente tangíveis, embora muito significativos e porque a personalidade literária não é caracterizada pela temática, composição e organização da realidade, mas sim pelas delicadas nuances estilísticas. Em geral, pode-se dizer que a participação criativa do tradutor na obra é tanto maior quanto mais condicionado linguística e historicamente o texto for. Por este motivo, em regra, a tradução de uma poesia é menos exata do que uma tradução de prosa e, por isso, é mais fácil caracterizar e julgar o método de um tradutor de poesia. Um ponto de vista contrário mantém-se justamente porque se considera como “análise” a enumeração de equívocos semânticos e desvios estilísticos.

A maior parte dos trabalhos que se ocupam principalmente com a pesquisa dos métodos de tradução, esforça-se por caracterizar de modo uniforme a obra traduzida integral de um autor. Eles ignoram que também o tradutor causou, em geral, um desenvolvimento mais ou menos claro e que, às vezes, seu estilo, sua história, sua estética tradutória e suas opiniões alteraram a literatura traduzida.

A partir da história da tradução, conhecemos alguns fatos de mudança radical do método do tradutor. Na Alemanha, por exemplo, August Wilhelm Schlegel criou sua primeira tradução de Shakespeare com ajuda do método de adaptação classicista, mais tarde, este seu método tornou-se modelo de tradução precisa correspondente ao Romantismo alemão. As diversas ediões da mesma tradução formam um inestimável material para o estudo do desenvolvimento de um tradutor.

As situações favoráveis, de haver duas ediões da mesma tradução, são, entretanto, casos excepcionais. Algumas vezes o pesquisador pode conseguir esta vantagem através da análise do esboço a mão da tradução,

Methode zum Vorbild des der deutschen Romantik entsprechenden genauen Übersetzens. Unschätzbare Material für das Studium der Entwicklung eines Übersetzers bilden die verschiedenen Ausgaben derselben Übersetzung.

In der günstigen Situation, zwei Fassungen derselben Übersetzung zu besitzen, sind wir jedoch nur in Ausnahmefällen. Oftmals kann jedoch der Forscher diesen Vorteil durch eine Analyse des handschriftlichen Konzepts der Übersetzung gewinnen, weil die stilistischen Varianten auch die Richtung weisen, in die der Übersetzer den Text »lenkte«. Insgesamt kann man sagen, daß der mit der Übersetzung sich befassende Forscher gerade deshalb, weil er sich oft auf infinitesimale Nuancen und geringfügige Fakten stützt, in der Regel viel präziser arbeiten muß als der Literaturhistoriker, der das Originalwerk nur in den größten Zügen beschreibt.

Das monographische Studium eines übersetzten Werks ist freilich nicht mit der Analyse des Verhältnisses zur Vorlage abgeschlossen. Das Spezifische der Übersetzungsproblematik kann schließlich auch zur Gefahr werden: die meisten Arbeiten konzentrieren sich nämlich bisher darauf, das Verhältnis zur Vorlage festzustellen, und sie beachten nicht, welche Rolle die Übersetzung als Bestandteil der Nationalliteratur spielt. Eine unentbehrliche Ergänzung des literarhistorischen Verständnisses des übersetzten Werks – eigentlich sogar der Zielpunkt, auf den die genetische Analyse, die freilich die Grundlage bildet, vorbereitet – wird darin bestehen festzustellen, welches Echo die Übersetzung im heimischen Kulturleben fand und welchen Platz sie in der Entwicklungsreihe der (originalen und übersetzten) literarischen Werke der betreffenden Literatur einnahm, mit einem Wort, welche Aufgabe die Übersetzung in der Literatur erfüllte und wie auch durch diese Aufgabe schon die Wahl des Werks und der übersetzerischen Mittel bedingt wurde. Man muß mehrere verschiedenartige Beziehungen zur Originalliteratur berücksichtigen: a) das Verhältnis zwischen dem originalen und dem übersetzerischen Schaffen desselben Autors, b) die Beziehung des konkreten Werks der übersetzten Literatur zu den konkreten Werken der Originalliteratur und umgekehrt, c) die Beziehung zwischen dem Gesamtgebiet der übersetzten Literatur und dem Originalschrifttum.

Das endgültige Ziel der Analyse einzelner Übersetzungen ist ähnlich wie bei den Originalwerken die Feststellung der Methoden der einzelnen Epochen und Schulen, der Beziehungen der Übersetzungsmethode und -ästhetik zur Methode und Ästhetik der Originalliteratur in der betreffenden Epoche, und schließlich eine Periodisierung der Entwicklung der Übersetzungsmethoden und -theorien (diesen Fragen ist unsere Monographie *České teorie překlady – Die tschechischen Theorien der Übersetzung*, Prag 1957, gewidmet; deshalb werden wir hier nicht darauf zurückgreifen).

porque as variantes estilísticas também indicam a direção para a qual o tradutor “conduziu” o texto. Em geral, pode-se dizer que o pesquisador ocupado com a tradução, por basear-se em nuances infinitesimais e fatos mínimos, em regra, precisa trabalhar de forma mais precisado que o historiador literário, o qual apenas descreve a obra original nos traços mais grosseiros.

O estudo monográfico de uma obra traduzida, certamente, não se encerra com a análise das relações com o original. A especificidade da problemática tradutória pode tornar-se um risco: a maioria dos trabalhos concentra-se, até agora, em determinar a relação com o original, e não atentam para qual papel a tradução desempenha como elemento da literatura nacional. Um complemento indispensável das relações histórico-literárias da obra traduzida – na verdade o ponto de destino, sobre o qual se elabora a análise genética, que de fato constitui esta base – será determinar que eco a tradução encontrou na vida cultural local e que lugar ela ocupou no desenvolvimento das obras literárias (originais e traduzidas) da literatura em questão, em uma palavra, que tarefa a tradução cumpriu na literatura e como a escolha da obra e dos recursos tradutórios foi condicionada por esta tarefa. É preciso levar em consideração inúmeras relações distintas na literatura original: a) a relação entre a criação original e traduzida do mesmo autor, b) a relação da obra concreta da literatura traduzida com as obras concretas de literatura original e vice-versa, c) a relação entre todo o campo de literatura traduzida e de escritos originais.

O objetivo definitivo da análise de traduções individuais é, assim como nas obras originais, a determinação dos métodos de épocas e escolas isoladamente, das relações do método tradutório e sua estética com o método e a estética da literatura original na época em questão e, finalmente, uma periodização do desenvolvimento dos métodos e teorias tradutórias (a estas questões dedica-se nossa monografia *České theorie překladu* – Teorias tchecas de tradução, Praga, 1957; por este motivo, não voltaremos a elas aqui).

Até agora nenhuma literatura trabalhou sistematicamente a história de suas traduções – embora a história literária esteja incompleta sem uma apreciação histórico-literária deste gênero literário numericamente poderoso. Quase a maioria dos estudos parciais são escritos sobre as épocas, as quais os métodos tradutórios são mais característicos e relativamente claros – sobre a Antiguidade, a Renascença, o Classicismo – e mais frequentemente a estética e a prática da tradução são exploradas separadamente. Por exemplo, Flora Ross Amos no livro *Early Theories of Translation* trata da teoria da tradução na Inglaterra da Idade Média até o limiar do Romantismo; sobre as traduções da Renascença, há as monografias de F. O. Matthiessen (*Translation, An Elisabethan Art*) e A. F. Clements (*Tudor Translation*).

Bis jetzt hat keine Literatur die Geschichte ihrer Übersetzungen systematisch bearbeitet – obwohl die Literaturgeschichte ohne eine literarhistorische Würdigung dieser zahlenmäßig stärksten Literaturgattung unvollkommen ist. Die relativ meisten Teilstudien wurden über die Epochen geschrieben, deren Übersetzungsmethoden sehr ausgeprägt und verhältnismäßig eindeutig sind – über die Antike, die Renaissance und den Klassizismus –, und am häufigsten wurde die Ästhetik und die Praxis der Übersetzung gesondert erforscht. Die Theorie der Übersetzung in England vom Mittelalter bis zur Schwelle der Romantik behandelt z. B. Flora Ross Amos in dem Buch *Early Theories of Translation*; über die Übersetzungen der Renaissance gibt es die Monographien von F. O. Matthiessen (*Translation, An Elisabethan Art*) und A. F. Clements (*Tudor Translations*). Von der Theorie der französischen Renaissance-Übersetzung handelt Ph. Larwill (*La théorie de la traduction au début de la renaissance*), von der Praxis J. Bellanger (*Histoire de la Traduction en France*) und E. Hennebert (*Histoire des traductions françaises d'auteurs grecs et latins pendant le XVIe et XVIIe siècle*). Ärmer ist für diese Epoche die deutsche Literaturgeschichte – außer den Aufsätzen des Engländers W. Schwarz besitzen wir über das Übersetzen im 15. und 16. Jahrhundert keine synthetische Arbeit – und auch die Literaturgeschichte der slavischen Völker. Für die russische Literatur sind es hauptsächlich die Studien von A. I. Sobolevskij und A. S. Orlov. In Teilmonographien ist auch das 18. Jahrhundert behandelt: die deutsche Übersetzung in dem Buch von W. Fränzel (*Geschichte des Übersetzens im 18. Jahrhundert*)* die englische und französische in Zeitschriftenaufsätzen von W. J. Draper und C. B. West. Die Übersetzungsmethode des sogenannten »Barock« wurde besser als in der Mehrzahl der Literaturen in den tschechischen Arbeiten von Vařica und Bitnar beschrieben. In keiner Literatur gibt es jedoch eine synthetische Monographie über die Übersetzung im 19. und 20. Jahrhundert, wohl deshalb, weil sich die literarische Entwicklung in dieser Zeit kompliziert.

2 Die Funktion der Übersetzung in den Nationalliteraturen und in der Weltliteratur

Im Laufe der Zeit kam es im Verhältnis zwischen dem Autor und seinem Publikum zu einer stufenweisen *Entfremdung*:

1. Die erste Etappe war der Ersatz des persönlichen Auftretens des Barden, des Troubadours oder Minnesängers durch den unpersönlichen Druck. Seit dieser Zeit bemüht sich die Literatur immer von neuem, den Gesprächston und Gesprächsstil zurückzugewinnen.

* Demnächst erscheint die Arbeit von Th. Huber: Studien zur Theorie des Übersetzens im Zeitalter der deutschen Aufklärung 1730-1770, Meisenheim/Glan 1968. — Anm. d. Übers.

Da teoria da tradução renascentista francesa, trata Ph. Larwill (*La théorie de la traduction au début de la renaissance*), da prática, J. Bellanger (*Histoire de la Traduction em France*) e E. Hennebert (*Histoire des traductions françaises d'auteurs grecs et latins pendant le XVIe et XVIIe siècle*). São mais pobres, para este período, tanto a história da literatura alemã – afora os ensaios do inglês W. Schwarz, não possuímos nenhum trabalho sintético sobre a tradução nos séculos 15 e 16 – quanto a história da literatura dos povos eslavos. Sobre a literatura russa, existem principalmente os estudos de A. I. Sobolevskij e A. S. Orlov. Em monografias parciais, o século 18 também é tratado: sobre a tradução alemã, no livro de W. Fränzel (*Geschichte des Übersetzens im 18. Jahrhundert*¹⁹⁵), sobre a inglesa e francesa, nos ensaios de revistas de W. J. Draper e C. B. West. O método tradutório do dito “barroco” foi mais bem descrito nos trabalhos tchecos de Vařica e Bitnar do que na maioria das literaturas. Em nenhuma literatura há, entretanto, uma monografia sintética sobre a tradução nos séculos 19 e 20, provavelmente porque o desenvolvimento literário se complica neste período.

2. A função da tradução nas literaturas nacionais e na literatura universal.

Ao longo do tempo, ocorreu um *distanciamento* gradual na relação entre o autor e seu público:

1) A primeira etapa foi a substituição da aparência pessoal do bardo, do trovador ou menestrel pela prensa impessoal. Desde este período, a literatura procura sempre ganhar de volta seu tom de diálogo e estilo de conversa.

2) A segunda etapa mais tardia e menos marcante do distanciamento é a substituição do contato direto entre as palavras do autor e o leitor através do contato indireto mediado pela tradução. Este segundo tipo de distanciamento é a consequência do universalismo constantemente crescente da cultura moderna, um universalismo que se diferencia em sua essência do universalismo da Idade Média.

O que se considera como universalismo medieval era a consequência do fato,

a) de que a maioria das obras, que possuíam significado para o homem medieval, eram redigidas em latim ou outra língua comumente aceita,

b) de que a maioria das obras de literatura nacional representavam variantes de temas comumente conhecidos que derivavam de temas bíblicos, antigos, orientais ou de romances de cavalaria,

¹⁹⁵ História da Tradução no século 18. N. do T.

2. Die zweite, spätere und weniger auffällige Etappe der Entfremdung ist der Ersatz des unmittelbaren Kontakts zwischen den Worten des Autors und dem Leser durch den indirekten, vom Übersetzer vermittelten Kontakt. Dieser zweite Typ der Entfremdung ist die Folge des ständig anwachsenden Universalismus der modernen Kultur, eines Universalismus der sich in seinem Wesen von dem Universalismus des Mittelalters unterscheidet.

Was man als mittelalterlichen Universalismus ansieht, war die Folge der Tatsache,

a) daß die Mehrzahl der Werke, die für den mittelalterlichen Menschen grundlegende Bedeutung hatten, lateinisch oder in einer anderen, allgemein anerkannten Sprache verfaßt waren,

b) daß die Mehrzahl der Werke der Nationalliteraturen Variationen über allgemein bekannte Themen darstellten, die von biblischen, antiken, orientalischen Themen oder vom Ritterroman abgeleitet waren,

c) daß diese Themen nach einem allgemein verbindlichen, auf dem Christentum beruhenden ideologischen Standpunkt abgefaßt wurden.

Die Folge dieses sprachlichen, thematischen und ideologischen Universalismus der mittelalterlichen Kultur war die unmittelbare Kommunikation zwischen Autor und Leser. Der lateinisch schreibende Schriftsteller wandte sich unmittelbar an das lateinisch lesende Publikum verschiedener Völker. Der Schöpfer eines Werks in der Volkssprache unterhielt sich direkt und als individuelle Persönlichkeit mit seinem Leser: die verschiedenen mittelalterlichen Versionen der Geschichte Trojas wurden, obwohl sie von den gleichen Vorbildern ausgingen, mit einer solchen individuellen Freiheit behandelt, daß sich der englische Autor mit seiner englischen Bearbeitung unmittelbar an den englischen Leser, der französische Autor an den französischen Leser usw. wandte.

Der Universalismus der modernen Literatur beruht nicht auf einem allgemeinen Kulturgut, sondern auf dem Austausch von Kulturgütern, auf dem Anwachsen der *Kommunikation* zwischen den einzelnen Kulturregionen. Ein erfolgreiches Buch wird in mehrere Sprachen übersetzt, und die Auflage des in Übersetzung verbreiteten Buchs übersteigt in der Regel die Auflage des Originals. Dies bedeutet, daß ein umso kleinerer Teil seiner Leserschaft die ursprünglichen Worte des Autors empfängt, je erfolgreicher das Buch ist.

Im Mittelalter sprach der Übersetzer als Individuum selbst durch seine Übersetzung, entsprechend auch in der Renaissance und im Klassizismus: Alexander Pope wünschte sich, Homer nicht in anonymer Gestalt durch die englischsprechende Welt zu führen. Im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts wird der Übersetzer in zunehmendem Maße zu einem anonymen Vermittler zwischen dem Autor des Originals und den Lesern, die die Sprache des Originals nicht kennen. Der Verfasser des übersetzten Textes

c) de que estes temas eram compostos a partir de um ponto de vista ideológico obrigatoriamente baseado no cristianismo.

A consequência deste universalismo linguístico, temático e ideológico da cultura medieval era a comunicação direta entre autor e leitor. O escritor, escrevendo em latim, dirigia-se diretamente ao público leitor de latim de diferentes povos. O criador de uma obra em vernáculo conversava diretamente e como personalidade individual com seu leitor: as diferentes versões medievais da história de Tróia, embora partissem dos mesmos modelos, eram tratados com uma tal liberdade individual, que o autor inglês com sua adaptação inglesa dirigia-se diretamente ao leitor inglês, o autor francês ao leitor francês, etc.

O universalismo da literatura moderna não se baseia em um bem cultural comum, mas sim no intercâmbio de bens culturais, no crescimento da *comunicação* entre as regiões culturais particulares. Um livro de sucesso é traduzido em várias línguas e a tiragem do livro distribuído em tradução supera, em regra, a tiragem do original. Isto significa que quanto mais bem sucedido o livro for, menor a porção de seus leitores que receberá as palavras originais do autor.

Na Idade Média, o tradutor falava como indivíduo em si através da sua tradução, assim como na Renascença e no Classicismo: Alexander Pope não desejava levar Homero ao mundo anglófono de forma anônima. Ao longo dos séculos 19 e 20, o tradutor torna-se cada vez mais um mediador anônimo entre o autor do original e os leitores que não conhecem a língua do original. O autor do texto traduzido perde, portanto, sua face individual e torna-se um intérprete impessoal do autor estrangeiro. Por outro lado, através deste processo, o autor original não entra em contato direto com o leitor estrangeiro, pois fala com ele com a voz de um Outro e não é o autor das palavras que o leitor lê.

Em outras palavras: nos últimos cem ou duzentos anos a tradução tornou-se um recurso de comunicação que é inserida entre a obra do autor em sua forma autêntica e maioria dos leitores da obra. Embora não estejamos acostumados a formular isto, devemos dizer que a tradução em sentido verdadeiro tenha se tornado um recurso da comunicação de massa.

Provavelmente não é inoportuno mencionar algumas observações sobre a influência que este fator de mediação cada vez mais forte, este recurso oculto da comunicação de massa, exerce sobre nossa cultura literária.

Do ponto de vista de cada *literatura nacional* particular as traduções constituem um fator que leva à grande multiplicidade, pois dirigem aos estilos e pensamentos nacionais e autóctones novos impulsos, que partem, por exemplo, de Hemingway, Faulkner ou Ionesco, e contribuem para a diferenciação interna das literaturas particulares. Por outro lado, a tradução ajuda a espalhar cerca de uma dúzia de estilos dominantes de poesia, dra-

verliert also sein individuelles Gesicht und wird zu einem unpersönlichen Interpreten des fremden Autors. Auf der anderen Seite tritt jedoch der Originalautor durch diesen Vorgang nicht in eine unmittelbare Verbindung mit dem fremden Leser, denn er spricht zu ihm mit der Stimme eines Anderen und ist nicht der Autor der Worte, die der Leser liest.

Mit anderen Worten: in den letzten hundert oder zweihundert Jahren wurde die Übersetzung zu einem Kommunikationsmittel, das zwischen das Werk des Autors in seiner authentischen Gestalt und die Mehrzahl der Leser des Werks getreten ist. Obwohl wir nicht gewohnt sind, es so zu formulieren, müssen wir sagen, daß die Übersetzung im eigentlichen Sinne zu einem Massenkommunikationsmittel geworden ist.

Es ist wohl nicht unangebracht, mit einigen Bemerkungen auf den Einfluß einzugehen, den dieser immer stärker werdende Vermittlungsfaktor, dieses verborgene Massenkommunikationsmittel zwischen Autor und Leser, auf unsere literarische Kultur ausübt.

Vom Gesichtspunkt jeder einzelnen *Nationalliteratur* aus bilden die Übersetzungen einen Faktor, der zu größerer Mannigfaltigkeit führt, denn zu den heimischen, autochthonen Stilen und Denkweisen treten neue Impulse, die z. B. von Hemingway, Faulkner oder Ionesco ausgehen, und tragen zur inneren Differenziertheit der einzelnen Literaturen bei. Auf der anderen Seite hilft das Übersetzen, etwa ein Dutzend herrschender poetischer, dramatischer und Prosastile über die ganze Welt zu verbreiten, und wirkt also vom Standpunkt der *Weltliteratur* als vereinheitlichendes, einigendes Element. Dieser Vorgang läßt sich mit einem Bild aus der Physik vergleichen: zwei Gefäße werden mit verschiedenen Gasen gefüllt und miteinander verbunden: für jedes der beiden Gefäße bringt die Bewegung der Gase eine Veränderung des homogenen Inhalts zu einem Gemisch mit sich, die Entropie des Gefäßes wächst. Nehmen wir das System der Gefäße als Ganzes, so wird die anfängliche Differenziertheit durch die Ausbreitung des homogenen Gemischs in beide Gefäße ersetzt, die Entropie nimmt also ab. Die Übersetzung ist vom nationalen Gesichtspunkt ein die Entropie *erhöhender* und vom internationalen ein die Entropie *verringender* Faktor. Die Übersetzungen fördern also eine literarische Entwicklung zur Weltliteratur, wie Goethe diesen Begriff verwendete – obwohl die Entwicklung der Originalliteratur dieser Tendenz eher widerspricht: wir erleben heute, daß die Aufspaltung der Nationalliteraturen häufiger ist als deren Verschmelzung (man betrachte die vermehrte Zahl von Nationalliteraturen in Asien und Afrika, jedoch auch die Entwicklung in Europa: die tschechoslowakische Literatur spaltete sich in eine tschechische und eine slowakische, ja sogar in einem Land mit einer so traditionellen Kultur wie Großbritannien gibt es verhältnismäßig starke zentrifugale Tendenzen schottischer, walisischer und cornwallischer Autoren).

Es ist allgemein bekannt, daß Übersetzer dazu neigen, dem übersetzten

ma e prosa por todo o mundo, atuando, do ponto de vista da *literatura universal*, como elemento unificador. Este progresso pode ser comparado com uma imagem da física: dois vasos são preenchidos com gases diferentes e ligados um ao outro: em cada um dos vasos, o movimento dos gases causa uma alteração do conteúdo homogêneo, misturando-os entre si, a entropia dos vasos cresce. Se tomarmos o sistema de vasos como um todo, a diferenciação inicial é substituída pela propagação da mistura homogênea nos dois vasos, a entropia, então, diminui. A tradução, do ponto de vista nacional é um fator de *aumento* da entropia, do internacional, de *redução* da entropia. As traduções, portanto, promovem um desenvolvimento literário da *Weltliteratur*, conforme este conceito foi utilizado por Goethe – embora o desenvolvimento da literatura original contradiga esta tendência: vemos hoje em dia que a fissão das literaturas nacionais é mais frequente do que sua fusão (considerando o crescente número de literaturas nacionais na Ásia e África, além do desenvolvimento na Europa: a literatura tchecoslovaca dividiu-se em uma tcheca e uma eslovaca, até mesmo em um país com uma cultura tão tradicional como a Grã-Bretanha há tendências relativamente fortes de centrifugação de autores escoceses, galeses e da Cornualha).

É comumente sabido que tradutores tendem a tirar do texto traduzido alguns traços pessoais do autor e imprimir nele traços da própria personalidade. Muitas, de fato, centenas de análises detalhadas mostraram quais qualidades estéticas da obra original são as mais suscetíveis na tradução e quais os hábitos estilísticos próprios dos tradutores os mais intrusivos – não trataremos disto aqui. Se não olharmos a tradução a partir da perspectiva comparativa usual – uma única tradução como segundo plano de um texto original – mas sim a partir da vista aérea do resultado total deste fator de mediação da comunicação de massa no âmbito da cultura contemporânea, então outro aspecto se torna evidente: que, em certo sentido, algumas personalidades importantes e distintas de escritores se defrontam com um número maior de tradutores menores e menos fecundos. Uma consequência simples deste fato poderia ser que a atividade tradutória leva a literatura universal à uniformidade. A verdade, no entanto, por sorte, não é tão simples: embora muitos traços individuais do autor traduzido se percam, recebemos, por outro lado, inúmeras variantes não apenas de poesias, mas também de prosa e dramas, por exemplo, Bertold Brecht em diversas traduções para diversos povos. Novamente parece que a tradução constitui um fato que leva em direção a uma maior multiplicidade e uniformidade.

Se falarmos da comunicação entre autor e leitor, muitas vezes esquecemos que apenas em uma minoria das obras significativas existe uma mensagem direta (e, em regra, tanto mais significativa é a obra, quanto menor for este percentual). E ao falarmos de tradução, devemos tratar não somente de obras *isoladas* neste gênero, mas também das funções que a tradução

Werk einige persönliche Züge des Autors zu nehmen und ihm die Züge der eigenen Persönlichkeit aufzuprägen. Viele, ja hunderte von ausführlichen Analysen haben gezeigt, welche ästhetischen Qualitäten des Originalwerks beim Übersetzen die empfindlichsten und welche eigenen stilistischen Gewohnheiten der Übersetzer die aufdringlichsten sind – uns geht es jedoch hier nicht darum. Wenn wir die Übersetzungen nicht vom üblichen vergleichenden Gesichtspunkt aus sehen – eine einzige Übersetzung vor dem Hintergrund eines einzigen Originals –, sondern aus der Vogelperspektive auf das Gesamtergebnis dieses vermittelnden Faktors der Massenkommunikation auf dem Gebiet der zeitgenössischen Kultur blicken, dann wird ein anderer Aspekt offenbar: daß nämlich in einem gewissen Sinne einige bedeutende und ausgeprägte Schriftstellerpersönlichkeiten einer größeren Anzahl kleinerer und weniger profilierter Übersetzer gegenüberstehen. Eine einfache Folge dieser Tatsache könnte sein, daß die übersetzerische Tätigkeit die Weltliteratur zur Uniformität führt. Die ganze Wahrheit ist jedoch zum Glück nicht so einfach: obwohl viele der individuellen Züge des übersetzten Autors verloren gehen, erhalten wir auf der anderen Seite mehrere Varianten nicht nur von Gedichten, sondern auch der Prosa und der Dramen z. B. Bert Brechts in verschiedenen Übersetzungen bei verschiedenen Völkern. Wieder zeigt es sich, daß die Übersetzung einen Faktor bildet, der in Richtung auf eine größere Mannigfaltigkeit und Einheitlichkeit führt.

Wenn wir von der Kommunikation zwischen Autor und Leser sprechen, vergessen wir meist, daß es zu einer direkten Mitteilung nur bei einer Minderzahl von bedeutsamen Werken kommt (und je bedeutsamer das Werk ist, desto geringer ist dieser Prozentsatz in der Regel). Und wenn wir von der Übersetzung sprechen, sollten wir uns nicht nur mit *einzelnen* Werken dieser Gattung, sondern auch mit den Funktionen befassen, die die Übersetzung als *Ganzes* im Zusammenspiel der zeitgenössischen Kultur ausübt.

exerce como *todo* na interação da cultura contemporânea.

